أوّل الكلام

من التفاهم إلى سوء التفاهم..
و بالعكس..

شوقي بغدادي

يبدو لنا أحياناً أن اللغة أداة لسوء التفاهم لا للتفاهم. تماماً كما صنع الكاتب المسرحي "العبثي" بيوجين أو نيسكو في مسرحيته "المغنيّة الصلعاء" حيث استوحى نصّه هذا -كما قال في أحد تصريحاته- من دروسه في كتاب تعلّم الانجليزية حيث واجه كثيراً من الجمل والتراكيب المطلوب حفظها دون أن يكون بينها روابط قويّة ضروريّة..

نقول هذا تعليقاً على دراستين نقديتين في هذا العدد إحداهما للدكتور رضوان القضماني تحت عنوان "سيمياء التواصل الجماهيري" والثانية للدكتور يوسف حامد جابر تحت عنوان" جدلية الخفاء والتجلّي"..

دراسة د. القضماني دراسة عميقة هامة بالتأكيد تحاول أن ترصد التجلّيات المتنوعة لأساليب التفاهم البشري وتواصله وشرح تحوّلاتها وآلية بنائها.. المشكلة هي في التطبيق، فحين تتحدث الدراسة عن تحوّل "العلامة" -الدالة- عن تعيينها "القاموسي" إلى "تضمينات" متعدّدة -أو ما يسميّه علماء البلاغة العرب بـ"المجازي " وهو كل استخدام للغة في غير ما وضعت له أصلاً- يأخذ الدارس قصة قصيرة لذكريا تامر عنوانها "النمور في يومها العاشر" يرسم جدولاً كي يبرهن مثلاً على أن علامة أو لفظة "نمر" تدل أصلاً على حيوان مفترس معروف يعيش في الغابات ثم تحوّلت هذه العلاقة من وحدة في جدولٍ استبدالي "قاموسي" إلى علامة في نصّ ذات مدلول "غير قاموسي" مستوحى من سياق النصّ فصار "النمر" يعني الإنسان الحرّ المطلوب تطويعه أو تدجينه..

هذا صحيح عموماً، ولكن يبقى السؤال بلا جواب وهو: ما هي الآليّة التي توصّل حسبها القارئ إلى المعنى الجديد؟. ما هي شبكة العلاقات الجديدة للمفردات والتي غيّرت "تعيينها" إلى "تضمين" جديد أعمق؟. لابدّ من شرح ذلك بالتفصيل وإلا ظلّ الكلام نظرياً غائماً.. وبعد فهل كل انتقال من "التعيين" -أي المعنى الأصلي- إلى "التضمين" -أي المعنى المجازي- يؤدّي بالضرورة إلى إنتاج إبداعي فنّي جميل؟. ومتى لا يحدث ذلك؟. ولماذا؟..

أما مع د. جابر فالمسألة مختلفة إذ يستطيع هذا الدارس الذكيّ من خلال مناقشة موضوعية معمقة أن يبرهن على أن الناقد المعروف كمال أبو ديب لم يكن دقيقاً كعادته في التطبيق الذي قام به لقصيدة أبي نواس المعروفة:

غنّنا بالطلولِ كيف بلينا واسقنا نُعطكَ الثناءَ الثمينا

وأن الثنائية -المؤلفة من ضدّين متساويين في القوّة- التي يفترض أبو ديب أنها تشكل البنية العميقة التي ينطلق منها السياق الشعري الكامل للقصيدة هذه... هذه الثنائية غير صحيح وجودها كما يزعم د. أبو ديب.. وفي اعتقادنا أن د. جابر مُحقٌّ في قوله وما عليكم للتثبت من ذلك سوى أن تقرؤوا القصيدة أوّلاً بإمعان ثم اقرؤوا بعدها دراسة د. جابر ومناقشته..
ولابأس بالطبع من الرجوع إلى كتاب د. أبو ديب "جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر" الصادر عن دار العلم للملايين في بيروت عام 1981 كي تتأكدوا من وجود هذه الهوّة بين البحث النظري والدراسة التطبيقية الميدانية.

***

الدراسات الأخرى ذات مشكلات مختلفة.."فالعيون في الشعر العربي" للأستاذ محمد جميل الحطّاب نقرأ بحثاً استعراضياً لطيفاً للغاية تابع فيه الباحث ظاهرة اهتمام الشعراء العرب بالعيون وتنويعاتهم الجميلة على ذلك.. والبحث ممتع وفيه جهد واضح يدل على إحاطة واسعة بالموضوع وفهم ذكي لتجلّيات الشعراء المتنوّعة جدّاً مما يضعنا أمام ظاهرة "عربية" إذا صحّ التعبير من المفيد والممتع متابعتها ودراستها..

وهكذا يخطر على البال يا أستاذ جميل الحطّاب أن تكتب لنا عن "الأذن في الشعر العربي" و"الأيدي في الشعر العربي" وهكذا. "وإلا فقد نفهم من بحثك أن العرب لم يهتمّوا إلا بالعين- وكأنها الحاسة الوحيدة القادرة على أن تنوب عن جميع الحواس الأخرى وهذا غير صحيح فالأذن "تعشق قبل العين أحياناً".. وللأصابع دور عند تقارب الأجساد لا يمكن للعين أن تقوم به على الإطلاق.. فما رأيكم دام فضلكم؟!.

***

وفي الدراسة التي تحمل عنوان "عن الفلسفة والأدب" للكاتب محمد راتب الحلاق نقرأ مقالة ذات موضوع كبير مكتوب بأسلوب يقوم على التأمل أكثر مما يقوم على البحث الميداني المدعوم بشواهد، ولعل السبب في ذلك رغبة الكاتب في احتواء الأفكار الأساسية لموضوعه كلها والتي تحتاج مع الشواهد وتحليلها إلى كتاب كامل ليس المجال مجاله..

يُركز محمد راتب الحلاق في مقالته هذه على مقولة أساسية شائعة هي: "إن الأدب ذاتي، والفسفة موضوعية" مناقشاً إياها للكشف عن زوايا أخرى للرؤية فيها تجعل الفلسفة هي الذاتية لأنها تعالج المفاهيم بعيداً عن ميدان التجربة الميدانية بشكل تأملات في واقع مفترض، في حين أن الأدب يعالج هذه المفاهيم في تفاعلها مع الواقع بالرغم من الطابع الذاتي للمعالجة ولذلك يتغيّر الأدب طبقاً لتغيّر الظروف الاجتماعية والاقتصادية بينما تبقى

الفلسفة في المطلق..

هذا الرأي الأخير ليس صحيحاً مئة في المئة فالاجتهادات الفلسفية تتأثر أيضاً بالظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وإن ظلّ إطار عملها في المطلق ، فالفلسفة الوجودية مثلاً برزت إلى الوجود بقوّة متأثّرة بظروف الحرب العالمية الثانية. والفلسفة الماركسية متأثّرة بالأوضاع الاقتصادية التي كانت سائدة في العالم الرأسمالي في القرن السابع عشر والثامن عشر بشكل خاص.. وهكذا.. ومع ذلك فالدراسة إذ تركّز على الأساسيات تفتح باب الاجتهاد على مصراعيه لإجراء مقارنات لا تنتهي بين الفلسفة والأدب.

***

مثل هذه الدراسة تقريباً في زخمها وكثافتها تبدو دراسة الدكتور سليمان الأزرعي حول "إشكاليات الكتابة الجديدة" بحثاً حافلاً غنيّاً بمجموعة من الموضوعات التي تحتاج كل منها إلى مقالة خاصة مستقلة إذ يبدأ البحث بموضوعة المصطلحات الفنية الجديدة وكثرتها ومغزى كلّ ذلك وتأثيره في الأبحاث المتخصّصة وتطوّر الذائقة الفنّيّة. ثم ينتقل إلى مسألة تداخل فروع الإبداع الأدبي وأسبابها وأشهر تحوّلاتها ونتائجها في ابتكار أجناس أدبية جديدة مثل "المسروية" أو الكتابة المسرحية-الروائية وهكذا إلى مشكلة الموسيقا والإيقاع في الشعر الحديث الذي انتهى إلى قصيدة النثر فإلى التطوّرات المستحدثة في ميدان النقد فإلى التنبيه على الصعوبات الخاصة التي تعترض الكتابة في العالم الثالث كالرقابة المتشدّدة وعن علاقة المبدع بالسلطة وانتهاءً بعملية التجديد التي يقوم بها الشبان عادة ولكن باندفاع متطرّف يهدأ قليلاً قليلاً حتى الاعتدال....

مقالة تلخّص مجلّداً كاملاً ما أجدره أن يكتب وأن يتولّى هذه المهمة كاتب المقالة نفسه..

***

وختامها بحث طريف جداً يتناول موضوع الحداثة في الشعر العربي المعاصر من زاوية مبتكرة خاصّة ربما لم ينتبه إليها أحد قبل الدكتور عبد الله الغذامي -من كلية الآداب جامعة الملك سعود في الرياض- وهي دور نازك الملائكة في حركة الحداثة هذه كأنثى وليس كشاعرة مجدّدة فقط ودور الأنوثة في كسر عنوان الفحولة الشعرية ورمزها "الشعر العمودي" الذي يسيطر عليه الذكور منذ قديم الزمان..

بحث طريف قد تختلف مع كاتبه في الزاوية التي نظر منها إلى موضوعه ولكنك لا تستطيع أن تنكر عليه ذكاءه في تحريضك على الابتكار وهزّ المسلّمات وإعادة النظر في تأريخ حركة الحداثة...

***

قد تغدو اللغة أداة -كما أسلفنا القول- لسوء التفاهم لا للتفاهم، ولكن من المؤكد أن السبب لا يعود دائماً إلى قصور في الذين يستخدمونها وإنما في عجزها هي أصلاً عن أن تكون أداة كاملة للتعبير عما لا يمكن احتواؤه أصلاً في صدور البشر وعقولهم المعقّدة الأقبية والدهاليز والسراديب.. لابدّ إذن من استخدام هذه الأداة القاصرة إذ ليس من سبيل سواها للتفاهم.. يبقى على البشر أن يعترفوا أيضاً أن هذا القصور قد يكون فيهم وعندها لابأس من التحلّي برحابة الصدر وبالرغبة المخلصة في تكرار المحاولة دائماً..

□□□

ســيمياء الـتـواصـل الـجـمـاهـيري

د. رضوان القضماني

لنبدأ من أول الحكاية.

يروي أبو هلال العسكري في كتاب الصناعتين أن العنبري "بعث إلى قومه بصرة شوك وصرة رملٍ وحنظلة. يريد: جاءتكم بنو حنظلة في عدد كثير ككثرة الرمل والشوك ".

حكاية أخرى من إفريقية الغربية تقول: إن أحد ملوك داهومي زجَّ شاباً زنجياً في السجن، فبعث الشاب رسالةً إلى خطيبته يطمئنها عنه. كانت الرسالة مؤلفةً من حجر صوان وفحمة وحباتِ فلفل وحبّات ذرة صفراء يابسة وبضع قطع من خرقٍ باليةٍ لُفّت بها تلك الأشياء. وصلت الرسالة إلى الخطيبة فقرأتها على الملأ على النحو الآتي: كان جسمي صلداً كالحجر، لكنَّ أيامي صارت سوداء كالفحمة، واضحى عقلي متهيجاً كالفلفل الحار، وسيصبح جسدي نحيلاً مثل حبّات الذرة هذه، وثيابي بالية كالخِرَق".

أما حكايا إفريقية الاستوائية فتحكي أن الشاب يقدم إلى خطيبته عِقداً شُدّتْ إليه ست صدفاتٍ ليقولَ العقد للخطيبة: "إنّي مشدود إليك... إني أحبُّكِ"، فتقدم الخطيبة إليه عقداً شدت إليه ثماني صدفاتٍ لتقول له: "وأنا مثلك". فهل تعجبكم مثل هذه البلاغة السيميائية التي تنظم لغتها من مجموعة علاماتٍ واضحة الدلالة والغرض؟

■ السيمياء كما يعرفها سوسير هي العلم الذي يدرس حياة العلامات من داخل الحياة الاجتماعية.

ما هذه السيمياء إذن؟

يعرفها فرديناند دوسوسير بأنها "العلم الذي يدرس حياة العلامات من داخل الحياة الاجتماعية"1". والسيميائية فرع من فروع علم اللسانيات، يدرس العلامة اللغوية من حيث العلاقات التي تحكمها والمكونات التي تشكلها والخصائص التي تتسم بها، وكيف تظهر هذه العلامات في التركيب والسّياق. إنها علم منظومات العلامات، أي: لغة العلامات.

لكنْ، هل يمكن للعلامة السيميائية أن تتكون من غير الكلمات؟ وهل يمكن لها أن تحمل دلالةً تواصلية إذا لم تتشكل من الكلمات؟ يجيبنا رولان بارت على تساؤلاتنا هذه عندما يقول: "سنفهم من كلمة (لغة)، أو كلمة (كلام)، أو كلمة (خطاب) كُلَّ وحدةٍ أو توليف دلالي، سواء أكان لفظياً أم بصرياً: سَنَعُدُّ الصورة الفوتوغرافية كلاماً بالقدر نفسه الذي نَعُدُّ به مقالاً صحفياً كذلك، بل سيَغدو بإمكان الأشياء نفسها أن تصبح كلاماً، إذا دلت على شيءٍ ما" 2". وهكذا تصبح أشياءُ مثل صرة شوك وصرة رملٍ وحنظلة وحجرة صوّان وفحمة وصَدَفَة وغيرها من أشياءَ ورد ذكرها في حكايانا سالفة الذكر علاماتٍ تقول كلاماً يحقق تواصلاً. وستكون كلُّ منظومة سيميائية أيضاً تقوم

حتماً على اللغة"3"، مما يُوَسّع حقل اللغة كثيراً لتضم حقل مجازات لا حدَّ له. مما جعل فرديناند دو سوسير يشير، في البداية، إلى أن حقل السيميائية أوسع بكثير من حقل علم اللسانيات، فهي منظومة إقامة تواصل بوساطة العلامة، والعلامة ليست -حسب رأيه، وخلافاً لما قاله بارت- حصراً على اللغة وحسب، بل تشمل أيضاً اشكال الاتصال الاجتماعي المختلفة، مثل الطقوس والاحتفالات والمجاملة ومنظومات العلوم المختلفة، كما تشمل أيضاً الفنون والآداب، انطلاقاً من أنها أشكال تواصل تعتمد على علامات. لكنه عاد لاحقاً فجعل السيميائية جزءاً من اللسانيات. وقد أكّد رولان بارت هذه المقولة حين أشار في كتابه: "Element de semiologie"4" إلى أن اللسانيات ليست جزءاً من السيميائية، بل السيميائية هي التي تشكل فرعاً من اللسانيات، ذاك الفرع الذي سيحمل على عاتقه عبءَ وحدات اللغة الدالّة.

■هل يمكن للعلامة السيميائية أن تتكون وتحمل دلالة تواصلية إذا لم تتشكل من الكلمات.؟.

إذا كانت اللغة منظومة إقامة تواصل بوساطة العلامات، فإن السيميائية هي الكيان الذي ينظم هذه العلامات، أي: إنها منظومةٌ وحدتها الأساسية هي العلامة (signe). والعلامة كيانٌ ذو وجهين، الوجه الأول يشكل واقعها المادي ويسمى دالاً، والوجه الثاني هو الفكرة، أو التصور الذي يستدعيه الدال، ويسمى مدلولاً. فالعلامة اللسانية ليست إلا اتحاداً بين الدال والمدلول يصهرهما في كُلٍّ واحد.

العلامة مثير. أي: إنها مادة محسوسة ترتبط صورتها المعنوية -أي مدلولها- في إدراكنا بصورة مثير مادي، هوالدال، الذي تنحصر مهمته في الإيحاء تهيؤاً لإيصال معنى" 5". لنر كيف ينعكس ذلك في الأمثلة الآنفة الذكر.

نستنتج من رواية أبي هلال العسكري أن:

الحنظلة: علامة، مثيرها المادي، أي دالها هو: الحنظل، الذي يوحي هنا بتصور معنوي، أي مدلول، هو بنو حنظلة؟

صرة الشوك: علامة، مثيرها المادي، هو: الشوك، الذي يوحي بتصور معنوي، أي مدلول، هو الكثرة؛

صرة الرمل: علامة، مثيرها المادي، أي دالها، هو: الرمل، الذي يوحي هنا بتصور معنوي، أي مدلول، هو الكثرة.

ونستنتج من المثال الثاني المأخوذ من الحكاية الإفريقية أن:

حجر الصوّان: علامة، تتألف من دال هو، المادة الصوانية، ومدلول، هو: الصلابة؛ **الفحمة**: علامة، دالها: الفحم، ومدلولها: السواد؛ **حب الفلف**: علامة، دالها: الفلفل، ومدلولها: التهيج؛ **حبّات الذرة**: علامة، دالها: الذرة اليابسة، ومدلولها: الجفاف واليباس؛ **الخرق**: علامة، دالها: قماش مهترئ، ومدلولها: البلى والاهتراء.

وهكذا فإن كل علامةٍ تتشكلُ من دال ومدلول انتظما واتحدا معاً في وحدة مهمتها نقل دلالة وإيصال معلومة.

العلامة تنقل معلومة لا علاقة لها بماهيّة العلامة المادية. فالأشرعة البيضاء أو الحمراء أو

السوداء تخبرنا عن لونها فقط. لكن عندما توجه تيسيوس بطل الأسطورة اليونانية القديمة برحلته البحرية، اتفق مع أبيه الملك إيجيوس على أنَّ رَفْعَ الأشرعة البيضاء سيكون علامة على التوفيق والنجاح، وأن رفع الأشرعة السوداء سيكون علامة على الفشل والخسران. تحمل لنا ألوان الأشرعة في هذه الأسطورة معلومات أخرى غير الإشارة إلى اللون، معلومات عن نجاح حملة البطل تيسيوس أو فشلها، فاللون هنا لم يعد إشارة، بل صار علامة، لها دلالة أخرى غير لونها. فعندما اقترب تيسيوس من شواطئ بلاده نسي أن يرفع الأشرعة البيضاء دلالة على النصر، ورفع سهواً الأشرعة السوداء، وكان على الشاطئ والده، فلما رأى الأشرعة السوداء ظنَّ أن ابنه قد هلك وألقى بنفسه إلى اليمّ منتحراً ومات.

العلامة إشارة اتّسمت بخصائص جعلتها تتميز من كل إشارة أخرى. وأهم هذه الخصائص التواضع والإصطلاح اللذان يحيلان الدال إلى مدلوله ويوحدان بينهما بناءً على "ترجيح بلا مرجح" أو "اعتباطياً".- حسب الإصطلاح اللساني-، أي إن العلاقة التي تجعل هذا المدلول يرتبط بهذا الدال بالذات دون غيره علاقة غير معللة ولا تخضع لأي قياس عقلي أو لمشيئة فرد أو أفراد.

والخاصة الهامة الثانية تكمن في القيمة التي تكتسبها العلامة من التقابل بين أوجه التشابه وأوجه الاختلاف القائمة بين هذه العلامة وغيرها من العلامات، مما يحدد وظيفتها. فلا قيمة لها إلا في إطار منظومة محددة تكتسب فيها وظيفة معينة وفقاً لأوجه التشابه والاختلاف بينها وبين العلامات الأخرى.

■ **اللسانيات ليست جزءاً من السيميائية ، بل السيميائية هي التي تشكل فرعاً من اللسانيات.**

لابد للعلامة، إذن، من منظومة تنضوي تحتها. واللغة منظومة علامات وظيفتها صياغة الأفكار والتعبير عنها والتصريح بها وإبلوغها إلى الآخرين كي تتم عملية التواصل معهم بأقصى حَدٍّ من الفاعلية وأقصى درجة من الاقتصاد. ولو حاول أحدٌ أن يجد منظومة أخرى بمثل تلك الفاعلية والاقتصاد لما تمكن من ذلك. وقد حاول ذلك بالفعل علماءُ مدينة "لابوت" في رواية سويفت المعروفة "مغامرات جوليفير" حيث اجتمع هؤلاء العلماء وقرروا العزوف عن استخدام لغة الناس، واخترعوا للتفاهم فيما بينهم علامات من الأدوات، فإذا أراد أحدهم خبزاً أبرز قطعة منه يحتفظ بها، وإذا ما أراد ماءً أخرج قارورة صغيرة مملوءة بالماء، وهكذا... وكان يسير خلف كلٍ من هؤلاء العلماء خادم خاص يحمل كيساً يحتوي على "الأدوات-العلامات" اللازمة لحديث سيّده. لكن الكيس لا يستطيع أن يتسع لكل العلامات- الأشياء، فلن تستطيع أن تضع فيه بيتاً أو جسراً، هذا إذا أغفلنا العلامات التي تدل على عمليات مثل "السيلان" أو "التخمر"، أو الكلمات التي تدل على مشاعر مثل "الحب" أو"الضمير" أو "الغضب". وماذا لو قرر علماء لابوت العزوف عن العلامات- الأشياء، واستبدالها برسوم ولوحات؟ كم سيحتاجون من "اللوحات-العلامات"؟ وبأية سرعة سيجدون "اللوحة-الكلمة" التي يحتاجون إليها؟ ثم ماذا عن التراكيب والجمل؟... إن منظومة علامات اللغة أكثر منظومات العلامات فاعليةً في التواصل واقتصاداً في الجهد، لذا لم يجد علماء "مدينة لابوت" بُدّاً من العودة إلى استخدامها وسيلة مثلى في التواصل، حتى بين النخبة، فما بالك باستخدامها بين جميع أفراد المجتمع، لتحقيق تواصل جماهيري فعّال. لننظر إذن، في سيمياء هذا التواصل

الجماهيري.

تحقق المنظومة السيميائية اللغوية تواصلها من خلال الوظائف التي تحددها لهذا التواصل. وقد أكَّد رومان جاكبسون أن غنى اللغة يكمن في تنوع وظائفها، وفقاً لتعدد العوامل المكونة لعملية التواصل. وإذا كانت منظومة العلامات (السيمياء) ركناً أساسياً في هذه العملية فإن هذا لا يلغي دور الأركان الأخرى التي حددها جاكبسون بستة هي: المرسل، والمتلقي، والمرجع، وقناة الاتصال (الوسط التواصلي)، ومنظومة العلامات، والرسالة.

فالمرسل يوجه رسالة إلى متلقٍ، ولابد لهذه الرسالة من مرجع تستند إليه، يجعلها ذات محتوى يلتقطه المتلقي من خلال منظومة العلامات تقوم بإيصال دلالاته، وتنتقل هذه العلامات في وسط تواصلي (هواء- كتابة- سلك، قناة اتصال...). ويرتبط كل ركن من أركان التواصل هذه بوظيفة تواصلية تجعل الرسائل التواصلية تتمايز فيما بينها بتنوع تلك الوظائف.

تتركز الوظيفة الأساسية للتواصل في نقل محتوى ومعلومة وأفكار .أو: بالوظيفة التي تحقق صياغة معلومة صحيحة عن المرجع بموضوعية يمكن التحقق منها، ولذلك سميت وظيفةً مرجعية (Referentielle) وهي الوظيفة السائدة في التواصل، إذ إنها تحدد العلاقات بين الرسالة وموضوعها الذي ترجع إليه وترغب في إيصاله.

■ العلامة اللسانية اتحاد بين الدال والمدلول، حيث يصهرهما في كل واحد.

أما الرسالة التي تتمحور حول علاقة المرسل برسالته فهي تجعل التواصل يقوم على وظيفة انفعالية (أو تعبيرية Emotive) أي: وظيفة تحدد العلاقة بين الرسالة والمرسل، فعندما يقوم المرسل بإرسال رسالة فهو يعبر فيها عملياً عن موقف إزاء موضوع يحسه جيداً أو سيئاً، جميلاً أو بشعاً، مقبولاً أو مرفوضاً، رزيناً أو مضحكاً... فهي الوظيفة التي تشير إلى موقف المرسل من الأفكار والمعلومات التي تنقلها رسالته، وتهدف إلى "تقديم انطباع عن انفعال معين صادق أو خادع" 6"، وتظهر بوساطة عناصر تعبيرية، صوتية (كالتنغيم الذي يشير إلى السخرية أو الغضب أو التأييد..) أو بتركيب نحوي يشير إلى التعجب أو الاستفهام... أو بعناصر معجمية مثل الأدوات وغيرها...

إذا كانت الوظيفة الانفعالية تجعل الرسالة تتمحور حول المرسل، فإن الوظيفة الندائية (أو الأمرية Conative) تجعل الرسالة تتمحور حول المتلقي، لأن غاية الرسالة ومرسلها الحصول على ردة فعل المتلقي، لذا فهي تتوجه إما نحو ذكائه أو نحو عاطفته أو نحو كلٍّ ما يثيره ويدفعه إلى المشاركة الفاعلة. وتتبدى هذه الوظيفة بشكلها الأمثل في الإعلام، الذي يُغيِّب -غالباً- الوظيفة المرجعية وراء هذه الوظيفة الندائية. وتتحقق هذه الوظيفة لغوياً بوسائط عدة منها الصيغ الصرفية مثل صيغة الأمر: ("عبادَ الله، اتقوا الله، وانتهوا عما نهى عنه وزجر، وأخرجوا حب الدنيا من قلوبكم فإنه إذا استولى أسر" التي يستهل بها الخطيب خطبته كل يوم جمعة...) أو بأساليب نحوية مثل النداء... أو بعناصر صوتية كالتنغيم (لهجة الأمر العنيفة، أو لهجة الإغراء...)

يقول: ر جاكبسون: "هناك رسائل تنشأ بالضرورة لإقامة اتصال أو إطالته أو قطعه، أو تعمد إلى التحقق من فاعليته (ألو..! هل تسمعني؟) أو إلى لفت انتباه المتحدث أو التثبت من أن الاتصال مازال قائماً (قل! أتسمعني؟) أو الإشارة بأسلوب شكسبيري: (أصغ إليَّ جيداً...) فيجيب المتلقي من

الطرف الآخر: (هُمّ...! هُمّ...!).

إن تأكيد الاتصال هذا يقوم على "وظيفة إقامة الاتصال" phatique (كما يسميها مالينوفسكي)، وهي التي تتيح الفرصة لتبادل العبارات الطقوسية ولمحادثات كاملة لا موضوع لها سوى إطالة الحوار..."7". وتتسم الرسائل التي تقوم على هذه الوظيفة بالتكرار وتصاحبها في التعبير الحركات والإيماءات، وتستخدم في الاتصالات الهاتفية والاحتفالات والأعياد والأحاديث العائلية والغرامية، حيث تنعدم فيها أهمّية محتوى الاتصال، لتصير إقامةُ الاتصال بحدّ ذاتها هدفَ طرفيْ عملية التواصل: المرسل والمتلقي"8".

وهناك أيضاً رسائل تتمحور وظيفياً حول ذاتها لأنها تقوم على وظيفة شعريّة Poetique. وقد حدد ر. جاكبسون هذه الوظيفة بأنها العلاقة القائمة بين الرسالة وذاتها" 9" وأشار أيضاً إلى أنها وظيفة جمالية لا يمكن للإبداع أن يكون إبداعاً إذا خلا منها. وعندما تبرز الوظيفة الشعرية في الرسالة تنحسر الوظائف التواصلية الأخرى لتصبح الشعرية هدفاً بحد ذاتها. وتظهر هذه الوظيفة في الرسالة عندما تتخطّى العلامة دلالتها التعيينية لتحمل دلالة تضمينية إيحائية يبرزها السيّاق والأسلوب والعناصر الصوتية وغير ذلك... ويورد ر. جاكبسون مثالاً فيقول: "تتكلم فتاة دائماً عن "راهب رهيب". تسألها: "لماذا رهيب؟" تقول: " لأنني أكرهه " . لكن لماذا لا تقولين : مفزع أو فظيع أو مرعب أو مقرف ؟! تقول : "لا أدري لماذا، إلا أن "رهيب" تناسبه أكثر من غيرها". إنها تُطبّقُ، دون أن تشعر بذلك، الوسيلة الشعرية للتجنيس""10".

■ العلامة تنقل معلومةً لا علاقة لها بماهية العلامة المادية.

وهناك أخيراً رسائل لا تتمحور حول المرسل، ولا حول المرسل إليه، ولا حول ذاتها. بل يكون مرجعها الأداة التي نقلت بها، أي اللغة: لذا فهي تقوم على وظيفة تواصلية جديدة هي تعدي اللغة metalinguistique. فاللغة التي ليست –في النهاية– إلا منظومة علامات مهمتها إقامة اتصال تتكفىء هنا على نفسها لتدرس ذاتها. وكل الدراسات اللغوية وكتب علوم اللغة ليست إلا رسائل تقوم على هذه الوظيفة.

إن سيمياء التواصل تنطلق من مسلمة تقول: إن على الرسالة أن تعبر عن موضوع يتحكم فيه المرسل تحكماً معقولاً، ويفهمه المرسَل إليه فهماً احتمالياً على الأقل. إن الوضوح يحقق تبادلاً في اتجاهين يمنح المتخاطبين القدرة على التحكم في الرسالة مضموناً وتعبيراً.التواصل، إذن، إنجاز لغوي، أي عملٌ في اللغة، ينتج كلاماً، يتجسد في خطابٍ يشكل نصاً. إنه بناء علامي، أي: نسيج من علامات متآلفة في سياق اتخذ شكلاً ثابتاً ووحيداً هو نص الخطاب. فكيف يكون هذا الخطاب جماهيرياً؟

الخطاب الجماهيري نشاط واعٍ، ينطلق من واقع موصوف، وتتحكم به ضرورات اجتماعية أولاً (لأن اللغة مؤسسة اجتماعية) ومن ثَمّ سياسية واقتصادية. إنه نشاط حضاري يتوجه نحو تأسيس معرفي يضع الأمة في طريق النهوض والعصرنة، وهو نشاط وطني يهدف إلى مواجهة القوى الخارجية المعادية للأمة. إنه نشاط يكشف عن مدى قدراتنا على التأثير في الواقع الراهن بتحويل علاقتنا به فكراً ولغة وخطاباً وممارسةً ومؤسسة... إذ ينعكس من خلال هذا التواصل الجماهيري فهمُنا للواقع والحقيقة ووسائلُنا وطريقتُنا في التعامل معها لغوياً، فاللغة علاقة مع الحقيقة

والواقع، وليست العلامة اللغوية أكثر من مثير يرتبط بهذه الحقيقة. ويغدو الخطاب الجماهيري - بهذا المعنى- توليداً لإمكانات جديدة في القول والعمل تتجاوز لغة الخطاب السائد بما تحمله علاماتها من دلالات تخلق خطاباً جديداً قادراً على قراءة الواقع وتشخيصه وإنشاء علاقة سليمة معه تمكننا من تجاوز الأزمة التي يعكسها التواصل السائد، وهي -من وجهة نظر لسانية- أزمة لغوية: فالعالم المتغير يفرض علينا ارتباطاً مغايراً مع الحقيقة وعلاقات متجددة باللغة تدفعنا نحو خلق علاماتٍ وصيغ وأساليب لها فعّالية أكبر في تلبية مستلزمات هذا الواقع المعقد الذي يضعنا في حالة مواجهة حيال مخططات محو الذات والهوية كي نتحلل ونذوب في "شرق أوسطٍ جديد". وليست أزمة هذا التواصل السائد إلا انعكاساً لأزمة الفكر وأزمة المثقف التي تتجلى في عجزه عن المبادرة والفعل وفقدانه مصداقيته مما يدفعه نحو تعامل سحري مع العلامات اللغوية فتتحوّل علاقته بها من علاقة دلالية تثير الفكر والعقل والحس، وتدفع نحو الفعل، إلى علاقة "أسمائية" تفصل العلامات عن مرجعها وتفقدها قيمتها التواصلية. ويتطلب الخروج من هذه الأزمة ثورة سيميائية تجعل من العلامة مثيراً قادراً على أن يفتح أمامها آفاقاً دلالية جديدة (تعييناً وتضميناً) ليصبح التواصل الجماهيري مرتبطاً بفعل تحريك علامي لغوي، لا بفعل تجميد علامي لغوي. صحيح أن كل سيمياء تفترض علاقة بين حدّين: دال ومدلول، لكنْ ليست العلاقة بينهما -كما يشير رولان بارت- علاقة تعادل، بل علاقة تكافؤ" 11". ويمكن للعلامة اللغوية أن تتجاوز جمودها عندما تتخلى عن أحادية الدلالة فيها، إذ يمكن للعلامة اللغوية أن تكون أحادية الدلالة ويمكن لدلالاتها أن تتعدد. صحيح أن مرجعية العملية التواصلية تفترض نظرياً أن يكون لكل دال مدلول واحد، كما تفترض أن يكون كل مدلول معبراً عن دالّه الوحيد، وهذا هو حال الخطاب في العلوم الإساسية والطبيعية، لكن النشاط الإنساني بأوجهه المتعددة والمختلفة يؤكد وجود حالات كثيرة يرجع فيها الدال إلى مدلولات كثيرة، كما يعود مدلول واحد إلى دالات عدة. إنه حال الخطاب الشعري، حيث تصبح العلامة فيه منفتحة تتعدى تعيينها إلى تضمينات عدة. فالتعيين دلالة موضوعية ترتبط بمرجعها، أما التضمين فيرتبط بقدرة العلامة اللغوية على التكيف شعرياً وعلى التعامل مع السياق والمرجع بوصفه جزءاً مكوناً في عالم متكامل، فتكتسب قدرة هائلة على إبداع دلالات جديدة. ومهما حرصنا على تحديد هذه الدلالات المتوالدة فإن جزءاً كبيراً منها سيبقى بعيداً عن متناولنا. لكن علاقات السياق والنظم تحد من انفتاح العلامة ليصبح تضمينها مرتبطاً بسياقها، الأمر الذي يجعل التضمين تأويلاً مضمراً يتجاوب مع الوظيفة الشعرية في الخطاب الإبداعي.

■ العلامة إشارة اتسمت بخصائص جعلتها تتميز من كل إشارة أخرى.

يمكننا أن نستنتج من بحث رولان بارت "الأسطورة اليوم" كيف تنتقل العلامة من التعيين إلى التضمين، حين تصبح وحدة في نصٍ إبداعي. فالعلامة في اللغة وحدة في جدول استبدالي paradigme تتشكل من جمع تشاركي بين دال ومدلول. لكنها تصبح مجرد دال فقط عندما تدخل في المستوى الأعلى من مستويات اللسان. أي مستوى النص، ليرتبط هذا الدال بمدلول مُوَلَّد فيتحدان معاً ليشكلا علامة النص، على النحو الآتي:

<table>
<tr><td></td><td>المدلول</td><td>الدال</td></tr>
<tr><td rowspan="2">مدلول</td><td colspan="2">العلامة في اللغة
(في الجدول الاستبدالي)</td></tr>
<tr><td colspan="2">دال</td></tr>
<tr><td colspan="3">العلامة في مستوى النص</td></tr>
</table>

يوضح الشكل أن العلامة في النص تقوم على مستويين سيميائيين، أحدهما منحرف بالنسبة إلى الآخر، فثمة مستوى مُوَلِّد، هو مستوى الجدول الاستبدالي في اللغة، ويسميه بارت: "اللغة-الموضوع"، والمستوى الثاني يرتبط بوظيفة تواصلية غالباً ما تكون شعرية، وتقوم بين المستويين علاقة تضمينية وظيفية كعلاقة الجزء بالكل. ويمثل بارت لذلك بحصاة سوداء، فيشير إلى أن هذه الحصاة- العلامة يمكن أن تصير مجرد دالٍ بأكثر من طريقة، وذلك إذا حمّلها النص/ السّياق بمدلول إضافي يصبح أساسياً، كأن تستخدم في تصويت سري على حكم بالإعدام. عندها ستتحول من علامة لها دالها المرتبط بمدلولها التعييني في جدول اللغة إلى مجرد دالٍ في علامة جديدة مدلولها الموافقة على الحكم بالإعدام.

■ تحقق المنظومة السيميائية اللغوية تواصلها من خلال الوظائف التي تحددها لهذا التواصل.

لنأخذ مثالاً آخر من نص إبداعي عربي سوري معروف؛ قصة زكريا تامر: "النمور في اليوم العاشر" فهي نص يقوم على بنية سيميائية واضحة. لنتذكرْ أولاً أهمّ ملامح هذه القصة:

النمر سجين في قفص، أسره المروض وجاء به ليدجنه.

في اليوم الأول: يرفض النمر الطاعة والعبودية.

في اليوم الثاني: يعترف أنه جائع فيأكل اللحم.

في اليوم الثالث: ينفذ الأوامر.

في اليوم الرابع: يتعلم تقليد مواء القطة.

في اليوم الخامس: يموء كالقطط.

في اليوم السادس: يرفض تقليد نهيق الحمار.

في اليوم السابع: ينهق كالحمار.

في اليوم الثامن: النمر يصفق للخطابات.

في اليوم التاسع: النمر يأكل الحشائش.

في اليوم العاشر: النمر يصير مواطناً والقفص مدينة"12".

وهكذا، نحن أمام مجموعة علامات رئيسة: النمر، القفص، المرّوض، المدينة، التلاميذ... لننظر فيها:

"النمر"، كانت علامة في جدول. دالها سلسلة صوتية: (ن-م-ر)، ومدلولها: سَبُعٌ، حيوان

مفترس أرقط من الفصيلة السّنورية ورتبة اللواحم، وهو مرادف لملك الغابة، والغابة موطنه الذي لا يحيا إلاّ به. ثم تحولت هذه العلامة من وحدة في جدول استبدالي إلى علامةً في نص، فصارت الوحدة دالاً وحسب اتّحد مع مدلول جديد: النمر = الإنسان/المواطن.

وكذلك الأمر مع المروض.فـ " المروض " لغة : من يقوم بتطبيع الحيوانات وإخضاعها وتهيئتها لعمل خاص . أما في النص فـ "المروّض"= السلطان، وشعاره: "أنت مرغم على طاعتي لأنني أنا الذي يملك قوتك". والغابة تصبح دالاً، مدلوله: الوطن. والقفص يتحول إلى دال مدلوله: المدينة... وهكذا تتحول جميع العلامات اللغوية في بنية هذا النص إلى مجرد دالاّت تكتسب مدلولات جديدة، فالخبز مدلوله الطاعة، والعيش مدلوله الخضوع، والحرية مدلولها الجوع...

وإذا كانت السيميائية تقول إن العلامة وحدة في منظومة، فالفهم المنظومي [نسبة إلى systeme خلافاً لـ: structure] يقول إن المنظومة تتألف من عناصر (علامات أو وحدات) لابد له من أن ترتبط فيما بينها بعلاقات محددة تشكل بنية المنظومة. ولذا لابد من التوقف عند العلاقات السيميائية التي تنظم علامات هذا النص، إذ تأتلف جميعها في تقابلات ثنائية لتكتسب هذه التقابلات الثنائية دلالاتها أيضاً على النحو الآتي: النمر/الغابة- الإنسان/الرغبة (الكبرياء+ الحرية+ الجمال+ الحلم...).

■ المرسل يوجه رسالة إلى متلق ولابد لهذه الرسالة من مرجع تستند إليه.

النمر/القفص= الإنسان الحر/المواطن السجين.

النمر/المروّض= الإنسان/السلطان.

النمر/المواطن= الإنسان الحر/الإنسان المُدَجَّن.

النمر/التلاميذ= الإنسان/رجال الدولة.

النمر/المدينة= المواطن/اللارغبة (اللاكبرياء، السجن غير المرئي).

ليبقى التقابل الثنائي الاستبعادي الرئيس الذي يشكل بؤرة النص يقوم على: النمر/المروض، الذي تصبح دلالته الجديدة:

المستَغِل = واطن

المستَغِل سلطان

فيحول بذلك علاماتٍ كثيرةً في النص ليكسبها دلالات جديدة:

فـ: الحرية= الطاعة،

و الرغبة= الحاجة،

و الإنسان= القرد.

كما أن الزمان والمكان في النص يصبحان علامتين، ويدخلان في نسيج علاقات النص السيميائية.

فالزمان الخاص (علامة الجدول) = ما قبل الترويض/ ما بعد الترويض؛ وزمان النص (علامة النص)، كل زمان فيه سلطة مستبدة، ويقوم زمان النص على تقابل ثنائي: زمن الشعور/ زمن الحاجة، أو: زمن الحرية/ زمن القمع. والمكان الخاص: الغابة/القفص/المدينة، ومكان النص: كل مكان تتحكم فيه سلطة مستبدة.

وتنعكس العلاقات السيميائية على القصة كلها، فيترك النص البنية القصصية التقليدية ليصبح نصاً سيميائياً يتحرك فضاؤه عبر نقلات سريعة تحول بنية مستويات النص من الحيز الأفقي إلى الحيز العمودي، فالنص لا يعتمد على الحبكة، بل يُبنى على تسلسل الإيحاء في السر الأسطوري، الذي يتحقق في نقلات سريعة من حالةٍ إلى حالة، ونتعرف على تطور الحدث فيه من خلال تحولات الزمان والمكان والشخصيات. وهكذا تتحول وحدات اللغة إلى علامات نصيّة لها مدلولاتها الجديدة التي تتميز من دلالات الوحدات اللغوية، فالحرية طاعة، والرغبة حاجة، والإنسان مواطن مدجن.

ألا نستطيع، قياساً على ما ذكرنا، أن نقول: إن سيمياء التواصل الجماهيري واضحة تماماً في قصيدة تقول:

■ **الوظيفة الندائية أو الأمرية تجعل الرسالة تتمحور حول المتلقي.**

بَكتِ المئذنة

جاء الغريب... اشتراها

وبنى فوقها مدخنة.

إن كلَّ ما في حياتنا المعاصرة يتألف من علامات، ويشكل منظومة سيميائية تحاول القوى السائدة أن تؤثر فينا من خلال معرفتها وإدراكها لآليتها كي تصل إلى إقناعنا بما تريد. وقد حاول فانس باكار أن يحلل ذلك فوضع كتاباً سمّاه: "الإقناع السرّي" جاء فيه بأمثلة كثيرة عن هذا الإقناع منها مثلاً تحليله لسيمياء خطاب الدعاية والإعلان، فيقول، مثلاً، إن مادة الزبدة النباتية كانت صعبة التسويق، وكانت هذه المادة تقارن بالزبدة الحيوانية، فيستنتج المستهلكون أنها "دسمة"، و"ثقيلة" و"غير قابلة للهضم" وأن لها "طعم الزيت". وكان يكفي أن تقدم مادة الزبدة النباتية هذه مُتّخِذَة شكل الزبدة الحيوانية وقد اصطبغت باللون الأصفر، وأن تقدم الزبدة الحيوانية وقد اتخذت لون الزبدة النباتية الأبيض، حتى يُخْدَع المستهلكون فيُلصِقُون بالزبدة الحيوانية عيوبَ الزبدة النباتية، ويُلحِقُون حسنات الحيوانية بالزبدة النباتية"13".

لا تُفْرَض الإرادة بالإعلان فقط، بل بالإعلام أيضاً. وقد صار للخطاب السلطوي القائم على الإعلام سيمياؤه الخاصة به، ولم يعد من الكافي لتحديد هذا الخطاب أن نقول إنه يقوم على الوظيفة الندائية التي أشرنا إليها عند حديثنا عن وظائف التواصل اللغوي، إذ يمكن لهذا الخطاب أن يحمل رسالة قويةً لا تعبر عنها الكلمات نفسها، وقد تقوي هذه الرسالة الموازيةُ الكلماتِ أو تعارضُها أو تتخذ مساراً مغايراً لها كلياً، فنحصل على دلالات تحملها بنية الخطاب تختلف عن دلالات كلماته. إن شكل الخطاب يمكن أن يصبح موضوعاً يتحكم فيه المرسل تحكماً معقولاً كي يجعل المتلقي مستعداً دائماً لتقبل هذا الخطاب وتمثله والعمل به، وهذا ما يفسر لنا سر اهتمام الخطاب السلطوي بسلامة وسائل التواصل وشكل إرسال الرسائل عبر هذه الوسائل على حساب الدور الخاص بالفكر وأثره، فهو يبحث عن الوسائل الأنجع في توجيه حياة المتلقي وسلوكه الاجتماعي، كي يتم وضعه

تحت تأثير المرسِل وسلطته. ومهما كانت أشكال الخطاب السلطوي فإن العلاقة الوحيدة التي يقبل بها بين طرفي التواصل، أن يُصْدِرَ طرفٌ إرادته وأن ينصاعَ الطرفُ الآخر لها تماماً. إنه رسالة في اتجاه واحد، لا تقوم على تبادل تواصلي، لأن الجواب الوحيد الذي تقبل به أنْ يقوم المتلقي بالفعل المطلوب منه"14".

وإذا كان الخطاب السلطوي خطاباً أحادياً من طرفٍ واحدٍ فإن الخطاب الأيديولوجي يشبهه إلى حَدٍ كبير، لكنه يقوم على وظيفة ندائية. وكما هو حال الخطاب السلطوي يحول الخطاب الأيديولوجي العلاقة التواصلية المتبادلة بين المرسل والمتلقي إلى علامة أحادية من طرف المرسل وحسب، فهو خطاب نهائي، مرجعيته ذاتية داخلية ولا يرتبط بالخارجي إلا بصيغة النفي: فالخطاب الشيوعي ينفي الرأسمالي، والخطاب الديني ينفي العلماني، والكتاب الأخضر ينفي الكتاب الأحمر، والكتاب الأحمر ينفي الكتاب الأبيض..." 15" على أن هناك خطاباً آخر، لم تعد السيمياء فيه أداة تواصل أو اتصال وحسب، بل صارت سلاحاً فعالاً يطعن ويفتك وهو أكثر مضاءً من أي سلاح آخر. إنه خطاب الاستشراق.

■ هناك رسائل لا تتمحور حول المرسل ولا حول المرسل إليه ولا حول ذاتها.

يؤكد تودوروف في كتابه "فتح أمريكا: مسألة الآخر" أن اختراق العالم القديم للعالم الجديد وإبادته جماعياً لم يكن مجرد انتصار عسكري واقتصادي وحسب، بل كان أيضاً وبشكل رئيسي انتصاراً سيميائياً بواسطة العلامات" 16". وعلى الرُّغم من أن تودوروف لم يستخدم مصطلح الاستشراق، بل تكلم على السيمياء، فقد قام بتحديد سيمياء الاستشراق عندما تحدث عن السلوك العلامي، وقام باكتشاف جانب جديد في التاريخ عندما ترجمه إلى لغة سيميائية تستكشف نظم القاهرين في تصورهم عن المقهورين، فنقل بذلك مبادئ السيمياء إلى التاريخ، إن الجانب العلامي في فتح أمريكا يتمثل في "تصور الإسبان عن الهنود"، إذ يتألف هذا التصور من علامات مثل وجود السيكلوبات (مارد أسطوري بعين واحدة) والأمازونيات (شعب أسطوري من النساء المحاربات) والحوريات والبشر ذوي الذيول وبشر برؤوس كلاب. ولم ينتصر كولومبس فاتح أمريكا على الهنود بالجيش، بل بالعلامات، عندما قام بتعطيل منظومة التواصل بينهم وبين العالم، خاصة في مواجهتهم الغزاة، حين عطّل منظومة تواصلهم مع الآلهة التي بدت خرساء بكماء. وقد فسّر تودوروف ذلك حين بيّنَ أن مجتمع الهنود محكوم بمنظومة علامات عناصرها كهنة وعرّافون تُعِدُّهم مدارس خاصة ويتولون معرفة المستقبل عبر الاتصال مع العالم. فتاريخ المجتمع الهندي (الأزتيكي) يتألف من نبوءات، حتى كأن الحدث لا يمكن أن يقع ما لم يتم الإنباء عنه، ولا يتحول إلى فعل إلا ما كان كلمة، ولا يقاوم الهنود المصير الذي تمَّ التنبؤ به، فالنبوءة عندهم قانون يسعون إلى تحقيقه، إذ إنه عالمٌ سيميائيٌ جبريٌّ محكوم بالطقوس، والسلطة فيه تتطابق مع اللغة. إنها سيمياء تحذف دور البشر. وقد استوعب كورتيس فاتح المكسيك المنظومة العلاميّة التي تتحكم بالسلوك السيميائي لدى الهنود . وأيقن أن الغزو السيميائي كافٍ لسقوط الامبراطورية الأزتيكية فجعل من السيمياء سلطة تفهم الهنود، وحوّل علاقته بالخطاب إلى رموز، واهتم بالدلالات التي ستنقلها إليهم. كان الهنود، مثلاً، لا يعرفون الحصان، ولم يَسْبِقْ لهم أن تعرفوا عليه، وكانوا على

يقين أن جياد الأسبان لا تموت، لذا كان كورتيس يحرص دائماً على دفن الجياد الميتة بسرعة وصمت خلال الليل. وكان يلجأ دوماً إلى إخفاء مصادر معلوماته كي يوهم الهنود بأنها مصادر

غير بشرية بل قوى خارقة. وكان يكثر من استخدام اللغة السيميائية الطقسية، أي لغة الرموز الهندية فينظم استعراضات الصوت والضوء والخيول والمدافع، ويصنع منجنيقاً لم يكن لاستعماله أية فعالية عسكرية، بل كان ذا فعالية سيميائية. كما شارك في حياكة أسطورة عودة (كيتزا لكواتل) التي تقول علاماتها السيميائية إن الإسبان رسل الآلهة، حتى صار الامبراطور المكسيكي "موكيتزوما" نفسه ينظر إلى كورتيس على أنه "كيتزا لكواتل" العائد لاسترداد مملكته، وأن الإسبان قدر إلاهيّ لا مفر منه. وهكذا كفِلَ كورتيس سيطرته على امبراطورية الأزتيك بفضل براعته الفائقة في استخدام علامات البشر، وهو ما عبر عنه الاستشراق بارتباط التصور عن الآخر باللعب به سيميائياً.

■ سيمياء التواصل تنطلق من مسلمة كون الرسالة تعبر عن موضوع يتحكم فيه المرسل تحكماً معقولاً

وهكذا، فإن عصرَنا عصرُ الثقافة السيميائية، فنحن نعيش في عصر ترتبط فيه الفكرة بالعلامةِ صورةً ورسالةً وإعلاناً... ليصبح هذا كله أهمّ مفاتيح ثقافتنا المعاصرة. وقد خرجت العلامة عن إطارها اللغوي البحتَ لتجتاح حقل السياسة والعلاقات الاجتماعية، فكل رجالات السياسة ونجوم الفن وشخصيات المجتمع علامات سيميائية صاغها إعلام خاص بها. لقد صار لزاماً علينا اليوم أن ندرك تماماً أننا نعيش وسط العلامات، وأن نعي طبيعتها وسلطتها" 17"، إذ يمكن لهذا الوعي السيميائي أن يصبح غداً ضمانة أساسيةً في في إقامة تواصل جماهيري فعّال بديل.

❑

❑ الهوامش:

1- فرديناند دو سوسير. محاضرات في الألسنية العامة. ترجمة: يوسف غازي، ومجيد النصر. دار نعمان للثقافة. لبنان 1984 ص.27

2- رولان بارت. الأسطورة اليوم. مجلة بيت الحكمة. العدد السابع. السنة الثانية. الدار البيضاء، فبراير 1988، ص.52

3- Jean Dubois. Dictionnaire de linguistique. P:435 -

4- ترجم هذا الكتاب إلى العربية تحت عنوان، "علم الأدلّة". إذ إن زملاءنا المغاربة يترجمون signe (العلامة) إلى دليل، وعلم الـ semiologie (السيميائية) إلى علم الأدلة. وقد صدر الكتاب عن: دار الحوار، اللاذقية، 1984. وقام بترجمته الأستاذ محمد البكري.انظر الصفحة 29 من الكتاب المذكور.

5- بيار غيرد. السيمياء. ترجمة أنطوان أبي زيد. منشورات عويدات. بيروت 1984. ص.31

6- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية. ترجمة محمد الولي ومبارك حنون. دار توبقال. الدار البيضاء 1988. ص.28

7- Roman Jakobson . Essai de linguistique generale . Ed de Minuit. 1963. P.P. 213-220. -

8- بيار غيرو. السيمياء. ص.13

9- رومان جاكبسون. قضايا الشعرية. ص.31

10- رومان جاكبسون. نفسه. ص.32

11- رولان بارت. الأسطورة اليوم. ص.54

12- زكريا تامر. مجموعة: النمور في اليوم العاشر. دار الآداب، 1978. ص54.-58

13- بيار غيرو. السيمياء. ص136- .137

14- آلن غولد شليغر، نحو سيمياء الخطاب السلطوي. بيت الحكمة. العدد الخامس. 1987. ص.135

15- آلن غولد شليغر، نفسه. ص138- .139

16- تزيفيتان تودوروف. فتح أمريكا: مسألة الآخر. ترجمة: بشير السباعي. دار سينا للنشر. القاهرة. ط/ 1. 1992. وسنعتمد في عرض هذا الجانب: "سيمياء الاستشراق" ومناقشته اعتماداً كاملاً على ما ورد في كتاب:

- محمد جمال باروت، أطياف الحداثة ما بين علمانية النخبة وإسلامية الأمة. دار الصداقة. حلب، 1996. ص67.-76

17- بيار غيرو. السيمياء. ص139.

❑❑❑

جدلية الخفاء والتجلّي*

بين النظرية والتطبيق

د. يوسف حامد جابر

أ- المستوى النظري

يبدو (كمال أبو ديب) من خلال دراساته أنه من أبرز النقاد العرب الذين يسعون لتأسيس منهج بنيوي متكامل يتم من خلاله دراسة الشعر العربي بما يطوّر النظرة إلى هذا الشعر، وبما يشكف عن إمكاناته الفنية . ولعلّ هذا الكتاب يشكل مقدمة في هذا الاتجاه يهدف من خلاله (إلى اكتناه جدلية الخفاء والتجلّي وأسرار البنية العميقة وتحولاتها – طموحاً ... إلى تغيير الفكر العربي في معاينته للثقافة والإنسان والشعر، إلى نقله من فكر تطغى عليه الجزئية والسطحية والشخصانية إلى فكر يترعرع في مناخ الرؤيا المعقدة ، المتقصّية ، الموضوعية ، والشمولية والجذرية في آن واحد: أي إلى فكر بنيوي لا يقنع بإدراك الظواهر المعزولة ، بل يطمح إلى تحديد المكونات الأساسية للظواهر – في الثقافة والمجتمع والشعر – ثم اقتناص شبكة العلاقات ثم إلى البحث عن التحولات الجوهرية للبنية التي تنشأ عبرها تجسيدات جديدة لا يمكن أن تفهم إلاّ عن طريق ربطها بالبنية الأساسية وإعادتها إليها . من خلال وعي حاد لنمطي البنى : البنية السطحية والبنية العميقة "[1] يلّخص هذا النص الطويل موقف (أبو ديب) من النقد البنيوي . ويكاد يشكّل ، بالتالي ، الإطار النظري الذي يسعى لتجسيده في ممارسته النقدية . ولكن قبل أن نعود إليه ، نرغب في طرح سؤال: هل يشكّل هذا النص بنية متجانسة يُستشفُ منها منهج بنيوي محدّد للناقد كما يذكر ؟ أم أنه عبارة عن سلسلة من الأفكار ، تراكمت في أجزاء منها وانفتحت في أجزاء أخرى ؟ حيث ظهر ما تراكم وكأنه يعيد ذاته، بينما أوغل ما انفتح في الغياب. نعود إلى النص لنرى ما يحتويه:

■هل يشكل النص لدى كمال أبو ديب بنية متجانسة يستشف منها منهج بنيوي محدد للناقد؟

1- اكتناه جدلية الخفاء والتجلّي ، أي كشف العلاقة المتفاعلة القائمة بين داخل الظاهرة وخارجها ، مع النظر إلى أن الداخل الغائب لا ينفصل عن الخارج الحاضر . وهذا يعيدنا إلى لعبة المضمون والشكل في الأدب اللذين يشكلان أساس التحليل النصي، ولا يمكن لأحدهما أن يوجد دون الآخر على حد تعبير (هيلمسليف) (L. Hjelmslev) [2] . . وهذه النقطة يعيدها (أبو ديب) في متن النص المقبوس.

2- البنية العميقة وتحولاتها . فالبنية العميقة (Structure profonde) هي البنية المجردة

---

* جدلية الخفاء والتجلي / دراسة في إطار اللسانيات البنيوية للناقد الدكتور كمال أبو ديب.

[1] جدلية الخفاء والتجلّي / دراسات بنيوية في الشعر : كمال أبو ديب ، دار العلم للملايين ، بيروت -لبنان ط2/ 1981 ، ص8.

[2] راجع : مقدمة إلى علم الدلالة الألسني : هربيرت بركلي ، ترجمة د. قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا د. ط/ 1990 ص 71.

والضمنية الموجودة داخل الذهن الإنساني ، وتأتي تحولاتها لتشكّل البنية السطحية (Structure superficielle) التي تظهر عبر تتابع الكلام والتي يغتني بها الفكر الإنساني . ومن هنا تأتي أهمية البحث في هذه البنى واكتناه خفاياها ، لأن في ذلك اكتناهاً لبنية العالم الإنساني بغناه واتساعه . وهذه النقطة أيضاً مكرّرة في النص ذاته .

3-الطموح إلى تغيير الفكر العربي من فكر مجزأ سطحي إلى فكر يترعرع في مناخ الرؤية المعقدة .. وهذه النقطة تكشف لنا موقف (أبو ديب) من الفكر البنيوي وغير البنيوي . إذ الفكر البنيوي هو فكر رؤية ، والرؤية كشف ، استثناء في الخلق والتجاوز ، إنها (قفزة خارج المفهومات السائدة . هي إذن ، تغيير في نظام الاشياء وفي نظام النظر إليها)[3]. كما يقول أدونيس . ومن هنا تعدّ الفعل الخارق الشمولي الذي لا يوجد خارج فعاليته شيء. والفكر البنيوي على حدّ تعبيره ، هو الذي يمتلك هذه الرؤية وهذا الفعل ، بشموله واتساعه وقدرته على تحديد بنى اللغة وبنى العالم ، وعلى ربط هذه البنى في إطار علاقات شمولية تكشف عن فعالية حركة هذه البنى وعن دلالاتها . وهذا يشير إلى انفتاح المنهج البنيوي الذي يعرض له الناقد ، حيث يصبح تحديده وضبطه وملاحقة فعالياته أمراً متعذراً .

■التناقض بين الخمرة والطلول بشكل هاجساً عند " أبو ديب".

ولعلّ النص الذي أشرنا إليه يكاد يشكل المستوى النظري للكتاب الذي بين أيدينا . وما نراه من جوانب نظرية أخرى موزعة في مساحة الكتاب يمكن أن تعد بمثابة تنويع على أفكار النص المقبوس الذي عرضناه له. حيث نجده ، مثلاً ، يتناول بنية الصورة بوصفها بنية علاقات (تنتج الأثر الكلّي الذي ينفتح على العمل الفني ويضيء أبعاده كما أنه يضاء بأبعاد هذا العمل)[4] والغرض من ذلك ، كما يذكر ، (أن يظهر أن للصورة مستويين من الفاعلية هما المستوى النفسي والمستوى الدلالي ... وأن حيوية الصورة وقدرتها على الكشف والإثراء ترتبطان بالاتساق والانسجام اللذين يتحققان بين هذين المستويين للصورة)[5] ثم يضيف أن الغرض من ذلك (تأسيس منهج نظري لا تقديم دراسة في النقد العملي)[6]

إن بنية الصورة وفقاً للمستويين اللذين أشار إليهما متضمنة في بنية النص الذي تتشكل الصورة منه أو فيه ، ووفقاً لغنى النص واتساق مستوياته التعبيرية والدلالية وانسجامها .

كما يتناول الناقد الأنساق البنيوية في الفكر الإنساني والعمل الأدبي من خلال بعض الحكايات الخرافية وحكايات الأطفال والحكاية الشعبية وبعض الأعمال الأدبية . كما اكتشف الناقد الشكلاني الروسي (فلاديمير بروب) (V. Propp) الوحدات الثابتة (الوظائف) (Losrfonctions) التي لديها ليس الحكايات الشعبية في روسيا وإنما في العالم ، على الرغم من اختلاف مضامينها ، مما يشير إلى ميل فطري إنساني لتشكيل مثل هذه الحكايات . وكما اكتشف (كلود ليفي ستروس) (G.L.Strauss) تشابه الأساطير في أرجاء المعمورة من خلال العلاقات الثابتة فيها ، كذلك يحاول (أبو ديب) أن يضع في دراسته للأنساق . إذ يشير إلى (ميل الفكر البشري إلى تشكيل الأنساق في كل إبداع له ، وطغيان أنساق معينة دون أخرى على أنماط معينة)[7] والنسق الذي رآه (أبو ديب)

[3] زمن الشعر : أدونيس ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ط2/ 1978ص9.
[4] جدلية الخفاء والتجلّي ص 21.
[5] نفسه ص 22.
[6] نفسه ص22.
[7] نفسه ص 108

يطغى في كل نشاط فنّي هو النسق الثلاثي الذي وصفه بأنه (بنية ثابتة يتناولها العقل الإنساني في ثقافات متغايره أو أعمال فنّية متغايرة) [8]. وهذا يذّكر أيضاً بالأشكال الثابتة والمضامين المتغيرة في بحوث (ستروس) حول الاسطورة [9]، وبحوث (بروب) حول الحكاية . وسوف نقف فيما يلي على طرائق التحليل البنيوي التي استخدمها (ابو ديب) من خلال متابعته في تحليله نصّاً للشاعر العباسي (أبي نواس) .

ب- المستوى التطبيقي

في تحليله قصيدة (اللباب) للشاعر (أبي نواس) والتي مطلعها :

(غنّنا بالطلول كيف بلينا — واسقنا نعطك الثناء الثمينا) [10]

يبحث (أبو ديب) فيها عما أسماه (هاجس النزوع من خلال الثنائية الضدية التي تتحرك في القصيدة على محور الماضي/ اللحظة الحاضرة . حيث تشكّل اللحظة الحاضرة على هذا المحور نقيضاً مطلقاً للماضي وتصبح كوناً بديلاً للكون المرفوض) [11] . إن الناقد يريد أن يكشف في هذا النص رؤية الشاعر التي توغل في عمق الحياة على حدّ قوله ، ترفض الماضي ، تتجاوزه فتؤسّس حاضراً استثنائياً . إن نظرة (أبو ديب) النقدية للنص تقوم بوصفه نصاً يؤسّس لمرحلة جديدة في القول الشعري من خلال بنيته ومن خلال علاقات هذه البنية التي تنفتح وتمتد لتطال، ليس الفضاء الشعري وانما الفضاء الإنساني الذي يؤسّس لهذا الشعري ويتأسس به.

إنّ ثنائية القصيدة ، كما يذكر الناقد ، تتشكل من (الطلول / الخمرة) وهما الحركتان الرئيستان في النص ، وتقف كل واحدة منهما ضد الأخرى وفي مواجهتها . ولكن بينما تظهر حركة الطلول حركة باهتة هامشية منفيّة عن عالم الشاعر ، وتمتلك خصيصة الالتباس والخلخلة تبرز حركة الخمرة بوصفها الكون البديل الذي تسعى القصيدة إلى بلورته وتأسيسه [12]إننا نرى أن حركة الطلول في هذه القصيدة يمكن أن تغتني من خلال كشفها عن تناص (Intertextulite) خفي لم يشر إليه الناقد، هذا التناص توحي به هذه الحركة دون أن تتداخل معه. أي أنه لا يحضر إلى النص بوصفه جزءاً من مكوناته وإنما يحضر في إطار الرؤية التي يؤسّس لها مثل هذا النص إذ إن البيت الأول الذي أوردناه بالإضافة إلى البيت الأخير:

■البنية العميقة وتحولاتها هي البنية المجردة والضمنية الموجودة داخل الذهن الإنساني.

ودع الذكر للطلول إذا ما — دارت الكأس يسرة ويمينا 13

يمكن أن يستحضرا تراثا كان هامّاً في مرحلة تاريخية وثقافية ذات غنى واتساع ، ولا يمكن أن

---

[8] نفسه ص 124.
[9] راجع : الأسطورة والمعنى : كلوديفي شتراوس، ترجمة صبحي حديدي ، دار الحوار للنشر والتوزيع ،سوريا ، اللاذقية ط 1 / 1985 ، ص10.
[10] ـ انظر نص القصيدة في خاتمة الدراسة .
[11] جدلية الخفاء والتجلّي ص 192.
[12] راجع : المصدر نفسه من ص 193 إلى 198.
[13] نفسه ص 193.

ننسى في هذا الإطار ما كان للطلول من أهمية في حياة الإنسان العربي . فالطلول الدارسة هي ذكريات الماضي، ملاعب الطفولة ، مرابع الأهل ، ملتقى العشيرة ومأواها ، وقد ترك لنا شعراؤنا الأوائل قصائد شغلت فيها الطلول مساحات هامة ، تعد من أجمل قصائد الشعر العربي ، ونحن هنا نتناول الشعر ، ومن خلال الشعر نتناول الحياة ، فمن منّا لا يذكر قول (ذي الرمّة):

(وقفت على ربع لميّة ناقتي   فما زلت أبكي عنده وأخاطبه

وأسقيه حتى كاد مما أبثّه   تكلمني أحجاره وملاعبه.14

أو قول (الشريف الرضي) :

ولقد مررت على ديارهم   وطلولها بيد البلى نهب

فوقفت حتى ضج من لغب   نضوي ولجّ بعزلي الركب

وتلفّت عيني فمذ خفيت   عني الطلول تلفتَ القلبُ15

وأمثلة كثيرة تشكّل بنى شعرية راسخة على المستويين الفنّي والدلالي. إنّ الناقد الذي أكّد أنّ هدفه (اكتناه جدلية الخفاء والتجلّي ، وأسرار البنية العميقة وتحولاتها) كان جديراً أن يلفت إلى أن بنية الطلول في نص (أبي نواس) هي بنية متحوّلة عن بنية عميقة كامنة في الذهنية الشعرية العربية ، وأنّ موقع هذه البنية هو الذي دفع الشاعر كي يحوّل اتجاه هذا الموقع إلى اتجاه آخر كما هو متجّسد في نصه .

أم أن هذه البنية لا تدخل في مجال (الرؤيا المعقدة ، المتقصية ، الموضوعية والشمولية والجذرية) التي يرغب (أبو ديب) في تعميمها؟.

إننا نرى أن النصوص التي يستنبطها نصّ (أبي نواس) والتي تتأكد فيها الطلول باعتبارها فعالية تغتني بها بنيتها ، هي نصوص تؤسّس لرؤية استثنائية فاعلة ، كما هو نصّ (أبي نواس) ذاته ، بوصفه نص خمرة على حد تعبير الناقد، يتجاوز فيه وضعاً كان قائماً . صحيح أن الناقد يعاين الطلول* غير أن هذه المعاينة تأتي من موقع نصوص الشاعر الأخرى أكثر مما تأتي من موقع النص الذي يحلّله . صحيح أن الطلول شكّلت رمزاً للبلى والانقطاع ، ولكنه رمز يخلق استمرارية جديدة فاعلة على مستوى الواقع وعلى مستوى الشعر ، إنّه على مستوى الشعر رمز لثرائه وألقه وفعاليته المتكثرة .

■الفكر البنيوي هو فكر رؤية والرؤية كشف. إنها قفزة خارج المفهومات السائدة.

نتابع مع الناقد بعض القضايا النقدية التي أثارها في هذا التحليل ، حيث يتحدث عن التضاد من خلال حركتي الأطلال والخمرة . وعلى الرغم من أن حركة الأطلال لا تشغل في البنية التركيبية للقصيدة سوى جملتين فقط : الأولى منهما في البيت الأول(غنّنا بالطلول كيف بلينا) والثانية في

---

14 ديوان ذي الرمّة (غيلان بن عقبة العدوي) حقّقه وقدم له وعلق عليه د. عبد القدوس أبو صالح ، مؤسسة الإيمان ، بيروت ، لبنان ط 2 / 1982 المجلد الثاني ص 821.

15 ديوان الشريف الرضي مع دراسة بقلم الشيخ عبد الحسين الحلّي ، مكتبة دار البيان ، بغداد ، الجزء الأول د. ط ت ، ص 145.

* ـ نشير إلى أن الناقد يستخدم الطلول مرة والأطلال مرة اخرى على الرغم مما بينهما من فرق ، فالأولى جمع كثرة والثانية جمع قلّة . وقد وردت الأولى في نص الشاعر.

البيت الأخير : (ودع الذكر للطلول) – وما عدا ذلك تسيطر الخمرة على عالم القصيدة – فإن الناقد لا يكف عن تأكيد الثنائية الضدية بينهما والدوران حولها ، إذ يقول عن الخمرة ، أنها تشكّل (الحركة المضادة التي تلغي تجربة الأطلال ودلالاتها وتنفي أي دور جوهري لها في بنية التجربة والقصيدة (وأن هناك) علاقة بنيوية عميقة بين الأطلال والخمرة تصاغ كما يلي :

كلما برزت الأطلال ، برزت نقيضة لها الخمرة مشكّلة حركة مضادّة تنفيها وتثبت عرضيتها ووجودها الهامشي الخارجي) [16] . إن حركة الطلول كما يذكر الناقد ، لا تظهر إلاّ في الشطر الأول من البيتين الأول والأخير ، بينما تطغى حركة الخمرة في بقية الأبيات . وهذا كفيل بإلغاء المقارنة التي يؤكّد عليها الناقد مراراً ، على أنه (كلما برزت الأطلال ، برزت الخمرة نقيضة لها). ومن هنا تصبح العلاقة البنيوية التي يشير إليها الناقد بين الطلول والخمرة غير متوازنة فضلاً عن كونها علاقة قسرية بسبب طغيان حركة الخمرة على هذه العلاقة .

ثم يضيف الناقد حول العلاقة المشار إليها قائلاً : (وتفسّر هذه العلاقة البنيوية كون الخمرة ، لا الأطلال ، الحركة التي تشغل الحيّز النهائي من البيت الأخير من القصيدة) [17] والبيت الأخير هو :

ودع الذكر للطلول إذا ما … دارت الكأس يسرة ويمينا

إنّنا نجد أن (الطلول) هي التي تشكّل الحركة النهائية للقصيدة وليست ((الخمرة) . ونحن إذا حاولنا البحث عن البنية العميقة لهذا البيت وفقاً لبنية النحو العربي ، وجدنا أن بنيته العميقة يمكن أن تتشكّل على النحو التالي:

إذا ما دارت الكأس يسرة ويمينا … دع الذكر للطلول

لأن (إذا) شرطية ، ظرفية ، جوابها هو جملة (دع الذكر للطلول) ، وهو في بيت الشاعر متقدم عليها لغرض جمالي أو عروضي. وهذا يدّل على أن الشاعر ابتدأ بالطلول وانتهى بها . وليس كما يقول الناقد من أن (الخمرة) تمثّل الحركة النهائية . صحيح أن جملة (دع الذكر للطلول) تعني الحضّ على إقصاء الطلول من حضرة الشاعر ، بسبب كون (الخمرة) قد استغرقت فيه واستغرق فيها ، ولكن في حضرة (الخمرة) ليست (الطلول) هي التي يمكن أن تغيب فحسب ، وإنما كلّ ما يخصّ وجود الكائن سوى بعض مشاعره وخيالاته التي تعمل الخمرة على إشعالها . فإذا كان الأمر كذلك فإنه يترتّب على بنية القصيدة ، وفقاً للفهم الذي رأيناه ، تغيير في طبيعة العلاقات التي اكتشفها الناقد انسجاماً مع الفهم الجديد لبنية الطلول ، وينبغي إعادة النظر في طبيعة بنية النص ذاتها على أساس أن النص ابتدأ بالطلول وانتهى بها ، وفي طبيعة نظام هذه البنية . فإذا كانت البنية (Structure) نظاماً من العلاقات (relations)، أو كما حددها (هيلمسليف) (L. H jelmslev) بأنها (كيان مستقل ذو علائق داخلية) [18]فإن النظام (Systéme) هو مجموعة العلاقات بين عناصر البنية ، بحيث إذا طرأ أي تغيير على أحدها انسحب على العناصر الأخرى دون أن يمّس هذا التغيير النظام بشيء ، لأن قواعد النظام هي قواعد البنية ذاتها . فالنظام يستجيب لمثل

■يتناول الناقد الأنساق البنيوية في الفكر الإنساني والعمل الأدبي.

[16] جدلية الخفاء والتجلي ص 203.

[17] نفسه ص 204.

[18] نظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، لبنان ، ط 3 / 1985 ، ص 138.

هذا التغيير ويستعيد توازنه انسجاماً معه . ومن هنا يكون التغيير قائماً في حركة العناصر وفي النتائج المترتّبة على هذه الحركة في إطار النظام المبني . وعلى هذا الأساس يمكن أن يعاد النظر في طبيعة العلاقة التي أثارها (أبو ديب) استناداً إلى الفهم الذي أشرنا إليه بما يتوافق مع عناصر البنية التي أعيد النظر في طبيعة تشكيلها .

نعود مع الناقد لمتابعة (التناقض) بين الخمرة والطلول الذي يشكل هاجساً عند (أبو ديب) .ويبدو أنه مولع بتكرار نعوته لطلول إذ نجد سيلاً من هذه النعوت كقوله عنها ، إنها : عالم التراب والعفاء والبلى والخراب ، عالم الظلمة والخواء والانقطاع والعدم ، وهي تجّسد السكونية واللاتغير .. تجّسد عالم الخمود ومرور الزمن وتدميره وعجز الإنسان عن التأثير عليه ، وهي مادّة جامدة تمثّل عالم التراب والرمال والانهيار والجفاف ، وهي مصدر أسس.. إلخ [19] كما أنه مولعٌ أيضاً بتكرار نعوته للخمرة ، فهي : (التمنّي ، تجسيد لزمن الاختيار ، ينفيها الدهر ، تجّسد الحيوية والنشوة وفاعلية الحياة الحقّة ، تتحول إلى لآلئ ثرية وضوء، تسرّ القلب ، كون سماوي يضيء (نجوم ، نور ، بروج ، شموس) رمز الخصب ، نضرة ، نقية ، متجوهرة ، تملأ الوجود ، كون مليء بالنشوة والغبطة والحياة ، كون التواصل والعطاء والاستمرار والتنامي ، كون التحوّل المستمر والحركة ، كون الاستجابات الانفعالية ... إلخ) [20]

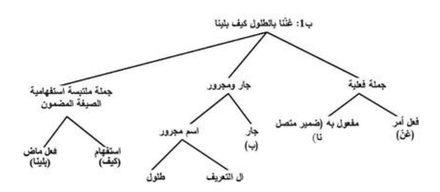
■النشاط الفني هو النسق الثلاثي الذي وصفه بأنه بنية ثابتة يتناولها العقل الإنساني في ثقافات متغايرة أو أعمال فنية متغايرة .

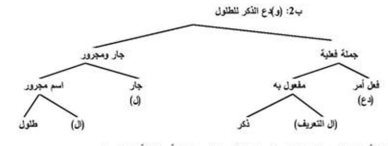
أمّا كيف توصّل الناقد إلى مثل هذا الحشد الضخم من الدلالات ، فهذا لم نتمكن من تحديده خلال تحليل الناقد لعلاقات النص ؟ وربما كانت مثل هذه الدلالات تصورات للناقد أكثر مما هي نتيجة لعلاقات النص وفهم أبعاده.

ثم نرى الناقد يكرّر موقفه من الطلول / الخمرة ، ويلحّ من خلاله على النتائج التي يعرض لها كل مرّة ، من أن الطلول تمثّل عالم البلى والانقطاع ، والخمرة تمثّل عالم الحياة والتواصل . يقول :

(تتكون جملة الأطلال من شقين (ب 1) و (ب 2) وهي جملة : 1- موجزة . 2- منقطعة لا استمرارية فيها ولا ديمومة . ولهاتين الخصيصتين دلالات عميقة على صعيد الرؤيا الكلّية وموقع طرفي الثنائية الأطلال / الخمرة منها) [21] . ثم يقوم برسم بنية جملتي الأطلال وتمثيل كلّ واحدة منهما بمشير ركني كما يلي:

[19] راجع : جدلية الخفاء والتجلي: الصفحات من 200 إلى 209.
[20] راجع : المصدر نفسه الصفحات من 200-209.
[21] نفسه ص 213.





وبعد أن يؤكد الناقد أن لبنية جملة الطلول في المشجّر الثاني تركيباً مختلفاً يزول منه الالتباس الحاصل في بنية الجملة الأولى ، ويصبح تجسيداً لموقف نهائي محدّد يقول : (وكلتا الجملتين منقطعة انقطاعاً تاماً عن جسد القصيدة ، تتموضع في عزلة باهرة وتشكل عالماً مستقلاً بذاته لا أثر له في تكوين أي من عناصر البنية اللغوية للقصيدة . هذا الانقطاع عن توليد بنى لغوية تجسيد لانقطاع الأطلال نفسها عن عالم الشاعر ولانعدام قدرتها على توليد أيّ من خطوط الرؤيا الوجودية التي تملأه . وعلى العكس من ذلك تماماً تأتي جملة الخمرة التي يمثّل تركيبها خصائص توليدية تفعل عبر البنية اللغوية للقصيدة كلّها . تبدأ جملة الخمرة كجملة الأطلال ، بفعل أمر يوازن بين الجملتين لكن فعل الأمر هنا متصل لا منقطع ، ومديد في فاعليته عبر القصيدة لا وجيز على عكس فعل الأمر في جملة الأطلال ، يخلق استجابات عميقة في القصيدة)22. وسوف نقوم بمناقشة الناقد فيما عرضناه له هنا . ونبدأ بالتمثيل التشجيري الذي اعتمده لتبيان خصائص بنية الجملة التركيبية . وقد كان (شومسكي) (N. Chomsky) أول من اقترح هذا المشجر الذي يتيح تمييز المكونات المباشرة (sconstituents immédiats) ويظهر مختلف العلاقات القائمة بين عناصر التركيب ،

■غننا بالطلول كيف بلينا - واسقنا نعطك الثناء الثمينا.

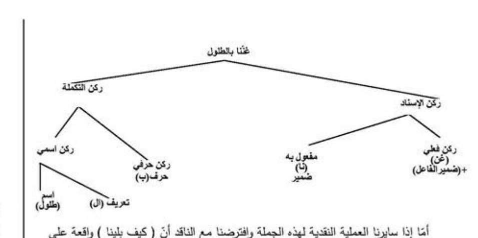
[22] نفسه ص 215.

وانتماء هذه المكونات إلى فئات معينة [23] . ونحن من خلال معرفة موقع هذه المكونات وتوزيعها ، ومن خلال معرفة سماتها التركيبية والدلالية داخل البنية التشجيرية ، نستطيع أن نتفهم طبيعة بنية الجملة داخل سياقها التركيبي . غير أن (أبو ديب) أغفل بعض القضايا التي كان من المفروض أن يعتمدها في مثل هذا التشجير ، ولا سيما في الرسم الأول ، إذ كان ينبغي أن يمثّل الجار والمجرور (بالطلول) تحت اسم مركّب حرفي، وهذا بدوره يتم توزيعه إلى حرف جر (الباء) ثم إلى ركن اسمي (الطلول) يتم توزيع هذا أيضاً إلى تعريف (ال) واسم (طلول) ، لأنّ مثل هذا التمثيل يساعد ، كما أشرنا ، على الكشف عن مكونات البنية التركيبية للجملة وتحديد خصائصها الأساسية بالنظر إلى هذه المكونات وسماتها المختلفة .

قضية أخرى تتعلق بالظاهرة التركيبية أغفلها الناقد وأوقعت بعض اللبس في تحليله هذا . فقد كان أكّد في معرض كلامه عن بلى الطلول وانقطاعها بأن (فعلي الأمر المرتبطين بالأطلال (غنّنا / دع) لا يولّدان جملاً مرتبطة بهما) [24] * غير أننا نجده في المشجر الذي مثّل من خلاله مكونات جملة (غنّنا بالطلول) يربط بها جملة (كيف بلينا) ،حيث تظهر هذه الجملة في سياق الجملة الأولى داخل المشجر ذاته ، وكما يفعل تماماً في مشجرين آخرين مثّل من خلالهما مكونات جملتي : (واسقنا : نعطك) و (انقر الدفّ / إنّه يلهينا) والتي تولّد كلّ منهما جملاً ترتبط بها على حدّ قوله [25] . فإذا كان الامر كذلك ، فإنّ جملة (غنّنا بالطلول) ليست منقطعة كما يقول ، وانما ترتبط بها جملة أخرى هي (كيف بلينا) وهذا ما يزعزع بنية التحليل الذي أنجزه (أبو ديب) فإذا أخذنا برأيه الأول من أنّ جملة (غنّنا بالطلول) لا تولّد جملاً ترتبط بها ، كان ينبغي ألاّ يضع جملة (كيف بلينا) في سياق الجملة الأولى ، داخل المشجر ذاته . إذ كيف تكون منقطعة في الوقت الذي ولّدت فيه جملة (كيف بلينا) أي منقطعة ومتصلة في الوقت ذاته ؟ وهذا لا يصح ، لانه يؤدي إلى نسف البنية التشجيرية لهذه الجملة كما اعتقدنا ، بحيث يمكن أن تصبح مثلاً على الشكل التالي:

■بنية الطلول في نص أبي نواس هي بنية متحولة عن بنية عميقة كامنة في الذهنية الشعرية العربية .

[23] راجع : الألسنة التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية د. ميشال زكريا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت ، لبنان ، ط1 / 1980 ، ص 132- 133.
[24] جدلية الخفاء والتجلّي ص 212.
* قد لا نرى ما رآه الناقد حول هذه القضية ، ذلك أنّ جملة (كيف بلينا) هي حال من الطلول ، وجملة الحال مرتبطة بجملة (غنّنا بالطلول) إذ إن صاحب الحال هو (الطلول) والعامل فيه هو الفعل (غنّنا) مما يدّل على أن جملة (غنّنا بالطلول) تولّد جملة ترتبط بها وليس كما يذكر الناقد.
[25] نفسه ص 212



■الطلول هي التي تشكل الحركة النهائية للقصيدة وليست الخمرة .

أمّا إذا سايرنا العملية النقدية لهذه الجملة وافترضنا مع الناقد أنّ (كيف بلينا) واقعة على المحور التركيبي ذاته لـ (غنّنا بالطلول) فكيف تكون جملة (كيف بلينا) جملة ملتبسة استفهامية ؟

إن الناقد لم يحدّد لنا أوجه الالتباس فيها : هل هو التباس بلى الطلول الذي لم يتم الكشف عنه في نص (أبي نواس) ؟ إذا كان هذا هو المقصود على الرغم من أنّنا نرجّحه ، فإنّ رؤية النص التي يكشف الناقد من خلالها عالم الخمرة وعالم الطلول، كفيلة بإزالة هذا اللبس . ثم ماذا يعني هذا السيل من الدلالات التي تؤكد بلى الطلول وانقطاعها ، والتي أوردها الناقد ؟ أليست هي إجابات على استفهام جملة : (كيف بلينا)؟

إننا نرى ، أن جملة (كيف بلينا) وإن كانت استفهامية ، غير أنها لا تحتاج بالضرورة إلى جواب لأن الذاكرة التاريخية والشعرية تحتفظ بالجواب حول بلى الطلول وعفائها . ويحمل إلينا الشعر العربي إجابات كثيرة حول عفاء الطلول. كقول عنترة في معلّقته :

حيّيت من طلل تقادم عهده	أقوى وأقفر بعد أم الهيثم[26]

والنابغة :

يادار ميّة بالعلياء فالسند	أقوت وطال عليها سالف الأمد
وقفت بها أصيلانا أسائلها	عيت جواباً وما بالربع من أحد [27]

وعبيد بن الأبرص:

أقفر من أهله ملحوب	فالقطبيات فالذنوب

[26] شرح القصائد العشر ، صنعة الخطيب التبريزي ، تحقيق د. فخر الدين قباوة ، منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت ، لبنان، ط 4 /1980 ،ص266 .
[27] نفسه المعلقة، ص 446 - 447.

وبدلت من أهلها وحوشاً   وغيّرت حالها الخطوب[28]

والمتنبي:

وما عفت الديار له محلاً   عفاه من حدا بهم وساقا [29]

وهذا يقودنا إلى أن جملة (كيف بلينا) يمكن أن تنفتح على تناص (Intertextulite) غني ومعروف يمكن أن يزيل الالتباس الذي كان (أبو ديب) قد قرّره من جانب وأجاب عليه من جانب آخر .

نعود مرة أخرى للمقبوس الذي عرضناه له والذي يشير الناقد فيه إلى انقطاع جملتي الطلول عن جسد القصيدة انقطاعاً تامّاً حيث تتموضع كلّ من الجملتين في (عزلة باهرة) وتشكّل عالماً مستقلاً بذاته لا أثر له في تكوين أيّ من عناصر البنية اللغوية للقصيدة . فإذا ما كان لبنية الطلول كل هذه العطالة ، ولبنية الخمرة كلّ هذا الثراء ، فكيف يقيم الناقد تحليله كلّه تقريباً على العلاقة بينهما على أساس أنهما تشكلان ثنائية ضدية ؟ ألا يوجد في مثل هذه العلاقة قسر لمكوناتها ، وبالتالي قسر للتحليل ذاته وفقاً لأحكام الناقد ونتائجه ؟ فكيف تصح مقابلة الناقد بين عالمين : الأول عالم الخمرة الذي ينهض بشموله واتساعه وخصوبته ، مقابلاً لعالم معزول منقطع ميّت ليس له أية فاعلية هو عالم الطلول الذي هو في حقيقة التحليل استناداً إلى وجوده في بنية القصيدة لا عالم. إن الناقد قد خالف بذلك ، ما كان قد أكده لدى دراسته للأنساق البنيوية في موضع آخر من هذا الكتاب،

من أن الحديث عن تشكّل نسق معيّن يجب أن ينتج عن توافر التمايز والتضاد بينه وبين غيره من الأنساق . أمّا إذا هيمن مثل هذا النسق على حركة النص وطغى على بقية الحركات مكتسباً بذلك صفة لا نهائية فيه تعدم التمايز والتضاد بينه وبين غيره ، فإن الحديث عن تشكّل مثل هذا النسق عندئذ يصبح مستحيلاً[30].

نعود مع الناقد إلى قضايا أخرى أثارها في تحليله ، حيث يقابل بين (غنّنا / اسقنا) فيقول : (إن غنّنا / اسقنا ، يشكلان ثنائية ضدية على صعيد حاسة التلقي لكلّ منهما (الأذن / الفم) فالغناء يظل خارج ذات المتلقي لأنه فاعلية صوتية لغوية ، أما السقيا فهي انحلال في الداخل لأنها فاعلية تذوّق وتمثّل فيزيائي)[31].

يبدو أن الناقد مغرم بالبحث عن الثنائيات الضدية التي تشكّل هاجسه الأول . ممّا لا شك فيه أن الثنائيات تشكل حضوراً كبيراً سواء في الكون الشعري أوالإنساني أو الطبيعي ، ولكنها لا تشكّل كل هذا الحضور ، ومن هنا ينبغي ألاّ يشار إلى وجود ثنائيات إذا لم تكن متشكلة حقيقة في بنية النص، لأنّ مثل هذه الإشارة ستكون قسراً للفعاليتين الشعرية والنقدية . فالثنائية التي عرض الناقد لها لا تكشف في رأينا أي تضاد . إذ لا تضاد بين الغناء والسقيا ، لأن كلّ واحدة منهما تؤكد الاخرى

---

[28] نفسه المعلقة، ص 468 - 469.

[29] ديوان أبي الطيب المتنبي ، شرح أبي البقاء العكبري ، الناشر دار المعرفة والنشر: بيروت - لبنان ،الجزء الأول 1978 ص294 .

[30] جدلية الخفاء والتجلّي ص 109.

[31] نفسه ص 199.

وتحافظ على استمراريتها . فكيف يكون (الغناء) خارج ذات المتلقي ، وهو ذو طابع اجتماعي يمثّل إيقاع الجماعة وينمّي حسّ الانتشار والمشاركة ، وهو بالإضافة إلى كونه فاعلية صوتية لغوية ، يمثّل أيضاً فاعلية وجدانية تؤكّد رغبة الجماعة في أن يكون صوتها معمّماً . ثم إن الغناء صوت ، والصوت يمكن أن يقاس لأنه عبارة عن موجات تصطدم بفعاليات الأذن ، وبالتالي يكون له تمثّل فيزيائي . ومن هنا فإن وجوده ليس خارج ذات المتلقي وانما هو داخل هذه الذات ، لأنه فاعلية استماع تلقائية وتمثّل فيزيائي أيضاً . وربما احتاج تلقّيه إلى عمليات داخلية أكثر تعقداً من تلقّي الخمرة وقد تنتشي النفس به مثلما تنتشي بالخمرة .

قضية أخرى أثارها الناقد ، قد لا نوافقه عليها أيضاً يقول فيها " وجلّي أن تقنية (أبي نواس) تقوم هنا على نقل التصورات الأساسية من سياقها الديني المقدّس ، من سياق التصور الديني للكون إلى سياق آخر هو سياق التصور الخمري للكون) [32].

ولكن ألا يمكن القول: إن مفهوم الخمرة وتناولها إنما يندرجان أيضاً في إطار طقس ديني ، وربما أسبق من الديني ، أي أسطوري ؟ ألا يضمر نص (ابي نواس) حنيناً للكون الخمري الانفعالي الذي كان يقام في إطار طقوس مفعمة بالتصورات الدينية ؟

إننا نرى أن التقديس في نص الشاعر قائم ومتواصل علىالمستوى الديني والخمري ، وربما على مستوى الطلول أيضاً ، بوصفها رمزاً لعالم دنيوي كان له قدسيته . وربما كان (أبو نواس) قد أضمر تقديس (الطلول) ليفصح عن تقديس (الخمرة) كما أضمر فاعلية تقديس الكون دينياً ليفصح أيضاً عن فاعلية تقديس الكون خمرياً . إن (القدسي يساوي القدرة ، وفي النهاية يساوي الحقيقة بامتياز . فالقدسي مشبع بالكائن والقدرة المقدسة تعني في نفس الوقت الحقيقة والديمومة والفعالية)[33].

إن موقف (أبي نواس) الجديد الذي عبّر من خلاله عن موقفه من بعض الرموز ذات الطابع القدسي ماهو إلا إعادة صياغة لمواقف عميقة يختزنها الإنسان في خافيته ، وتعبّر عن الحنين للأصول الأولى التي كانت فيها هذه الرموز الأكثر فاعلية في حياة الإنسان . فإذا ما حدث وانتقلت فيها دلالة هذه الرموز من دلالة قدسية إلى دلالة دنيوية فإن الدلالة الجديدة تظلّ تشعّ بالقدسية . إن (الدنيوي ليس غير مظهر جديد لنفس البنية التكوينية التي بني عليها الإنسان وكانت فيما مضى تتجلى في تعبيرات مقدسة [34]).

---

[32] نفسه ص208.

[33] رمزية الطقس والأسطورة : مرسيا إلياد.ترجمة نهاد خياطة.العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، سوريا، ط 1 /1987 ، ص14.

[34] نفسه ص9.

□□

وفي النهاية يمكن أن نضيف ،ومع كلّ ما عرضناه ، مفترضين مع الناقد أن الثنائية الضدية بين الطلول والخمرة قائمة في النص ، أن الناقد أخطأ في تبيان أثر الطلول وفاعليتها الخفيّة في نصّ (أبي نواس) لأنه بالنظر إلى هذه الثنائية التي بنى الناقد تحليله استناداً إليها نرى أن حركة الطلول هي التي دفعت بحركة الخمرة لكي يكون لها مثل هذا الحضور المليء ، وأن فعل الغناء (غنّنا بالطلول كيف بلينا) وإن كان فعلاً منقطعاً لغوياً على مستوى النص ، كما يذكر الناقد ، غير أنّه متصل في الذاكرة النصوصية ، إضافة إلى أن دافع (شرب الخمرة) إنما يتأكد من خلال الغناء على الأطلال . وفعل الغناء ، كما نرى ، يغيب على مستوى بنية النص اللغوية ولكنه يبقى متصلاً على مستوى طقوس الخمرة أي على مستوى الرؤية التي يؤسّس لها هذا النص.

■إن القدسي يساوي القدرة، وفي النهاية يساوي الحقيقة .

النص : " اللباب " أبو نواس

1- غنّنا بالطلول كيف بلينا ... واسقنا نعطك الثناء الثمينا

2- من سلاف كأنها كلّ شيء ... يتمنى مخيّر أن يكونا

3- أكل الدهر ما تجسّم منها ... وتبقى لبابها المكنونا

4- فإذا ما اجتليتها فبهاء ... يمنع الكفّ ما تبيح العيونا

5- ثم شجّت فاستضحكت عن لآلٍ ... لو تجمعّن في يدٍ لا قتنينا

6- في كؤوس كأنهن نجوم ... جارياتٌ . بووجُها أيدينا

7-طالعات مع السقاة علينا ... فإذا ما غربن يغربن فينا

8- لو ترى الشَرب حولها من بعيد ... قلتَ قوم من قرّة يصطلونا

9- وغزالٍ يديرها ببنان ... ناعمات يزيدها الغمز لينا

10-كلما شئت علّني برضاب ... يترك القلب للسرور خدينا

11-ذاك عيش لودام لي غير أني ... عفته مكرهاً ، وخفتُ الأمينا

12- أدر الكأس حان أن تسقينا ... وانقر الدفّ إنه يلهينا

13- ودع الذكر للطلول إذا ما ... دارت الكأس يسرة ويمينا

□□□

العيون

في الشعر العربي

محمد جميل الحطاب

■- وسنان قد طرق النعاس جفونه، فحكى بمقلته ذبول النرجس

الإنسان والفن، وكلٌ مجد دونهما صغير، إنما هما كالعين والبصر أغلاهما رؤية تعكس الألوان أجنحة فَراشات، قدرة قادرة. والأكبر من الخلق سر الخلق الذي لا يدرك.

إنّ الشعور بالجمال وتذوّقه راسخان في الإنسان لا يتوقفّان عن تغذية وعيه. وبحثُ الإنسان عن الجمال كما يقول "جيلسون"" [1]" موضوع رغبةٍ وحب، الرغبة في أن يحقّق ذاته في عالمٍ مؤنسٍ متناسق، وحبٍ أن يرى نفسه فيه فاعلاً مبدعاً بمعرفته لقوانينه ونظام حركته وتطوُره. ولو تأمّلنا النظريات الجمالية لتكوّنت لدينا فكرة جوهرية مفادُها أنّ الجمال يُمثّل نزوعاً إلى الكمال المتحرّر في قليل أو كثير من قيود الوجود المادي أو على الأقل الساعي إلى توحيد ظواهر الكون في مفهوم شامل متآلف العناصر.

العين حاسة البصر" [2]" والرؤية والجمع أعيان وأعيُن وأعيُنات الأخيرة جمع الجمع والكثير عيون وتصغير العين عُيينة ومنه قيل ذو العيينتين للجاسوس. والعَين الذي يبعث ليتجسّس الخبر، وأعيان القوم أشرافهم على المثل بشرف العين الحاسة. والعَين يَنبوع الماء، وعين الشمس:" شعاعها. والعَيَنْ: المال الحاضر وعين كلّ شيءٍ: خياره. ورجل مِعيانٌ وعيُون: شديد الإصابة بالعين. وفي الحديث لا رقيَة إلاُ من عينٍ أو حمّه.

والعَين: عِظَم سواد العين وسعتها. وإنه لأعين إذا كان ضخمَ العين واسعَها. والأنثى عيناء جمعها عين ومنه قيل لبقر الوحش عين "حورٌ عين".

إنّ للعيون لغةً خاصة" [3]". ومن يفهمها يدركُ علماً كثيراً في وقت قصير، ويفتحُ عينيه على آفاقٍ جديدة من ثقافة العين وتربيتها.

فالمناظر الطبيعية، والألوان المنسجمة، والوجوه الجميلة ثقافة بصرية ممتعة يمكن تعليمها للأطفال قبل بلوغهم مرحلة الكلام، لأنّ ذلك يكوّن لهم إحساساتٍ جماليةً مبكّرة ويريحهم في مهودهم،

❑ الهوامش :

[1] - جيلسون(!) EGILSON، مدخل إلى فنون الجميل، باريس 1963، ص: 55.
[2] - لسان العرب، الجزء الثالث عشر، ص: 301.
[3] - د. أسعد علي، مسرح الجمال والحب والفن، ص: 157-158.

فينشرحون للحياة، ويتذوّقونها بعيونهم وهم صامتون. واللغة المرئية تدرّب العيون على الرؤية والتمييز فإذا كَبِر الصغار ظلّت لهم دربتهم قوة تحمي العيون إلى آخر العمر سليمة نفّاذة.

إنَّ تربية العيون تعطي صاحبها ثروةً من الحب والجمال تفوق كثيراً ما يكسبه عن طريق سواهما. الحواس جميعها مهمةٌ في حياة الإنسان غير أنّك بنظرةٍ واحدةٍ من عين مثقّفة جميلة تقرأ ما لا يقرأ في كتب عديدة خصوصاً إذا كانت العين الأخرى ذات ثقافة عليا من المستوى ذاته. وقد فطن شعراء الحكمة إلى ما تقرّره العيون من العلاقات الإجتماعية فقال قائلهم:

والعين تعرف من عيني محدثها ... إن كان من حزبها او من اعاديها

ومن أوصاف العين المستحسنة الفُتور وهو انكسار النظر وذبوله في أصل الخِلقة وهو معنى وصفهم العين بالمرض والسّقم، قال ابن ميّادة:

ونظرن من خلل الستور بأعينٍ ... مرضى يخالطها السقام صحاحِ

وقال عبد الله بن جندب"[4]":

الا يا عباد الله هذا اخوكمْ ... قتيلٌ فهل فيكمْ اليوم ثائرُ

خذوا بدمي إن متُ كلّ خريدةٍ ... مريضةِ جفن العين والطرفُ ساحرُ

■- أشتهي في الطفلة القبلا لا كثيراً يشبه الحولا.

وقال أبو نواس"[5]":

ضعيفة كرّ اللحظ تحسب انها ... قريبة عهد بالإفاقة من سُقمِ

وهذا الفتور والذبول هو الذي قصده من شبّه العيون بالنرجس، ألا ترى أنّ ابن المعتز"[6]" عنى ذلك بقوله:

وسنانَ قد طرق النعاسُ جفونه ... فحكى بمقلته ذبول النرجسِ

وهو الذي يقول:

عليمٌ بما تحت العيون من الهوى ... سريعٌ بكسر اللحظ والقلب جازع

فيجرح احشائي بعينٍ مريضةٍ ... كما لان متنُ السيف والحدّ قاطع

كما قال أحدهم:

لقد فتكتْ عيونُ الغيد فينا ... ببيضٍ مرهفاتٍ وهي سودُ

وتطعننا القدود إذا التقينا ... بسمرٍ من أسنتها النهود

---

[4] - محمد بن أحمد التجاني، تحفة العروس ومتعة النفوس، ص: 283.

[5] - ديوان أبي نواس، تحقيق أحمد عبد المجد الغزالي، القاهرة، ص: 542.

[6] - علي أحمد سعيد، ديوان الشعر العربي، أدونيس.

ومن محاسن العين "7" أيضاً الدّعج: وهو شدة السواد مع سعة المقلة، والبَرَج: شدة السواد وشدة البياض. والنجل: سعتها مع حسنها، الكَحَل: سواد جفونها من غير كحل. الحَوَر: اتّساع سوادها. الوطف: طول أشفارها وتمامها. الشُّهلة: حمرة في سوادها. ورجلٌ ملوّز العينين إذا كانتا في شكل اللوزتين واستحسن بعضهم في العين "القَبل" وهو ميل الحدقة في النظر إلى الأنف.أنشد الثعالبي في فقه اللغة:

اشتهي في الطفلة القبلا ... لا كثيرا يشبه الحولا

فمن منا لا يحفظ موشّحة لسان الدين بن الخطيب"[8]":

جادك الغيث إذا الغيث همى ... يا زمان الوصل بالأندلس

أحورُ المقلة معسولُ اللمى ... جال في النفس مجال النفس

سدّد السهم فاصمى إذ رمى ... بفؤادي نبلة المفترسِ

وموشحة ابنِ زمرك"9":

بالله يا قامة القضيب ... ومخجل الشمس والقمرْ

من ملك الحسن في القلوب ... وأيّد اللحظ بالحَوَرْ

كم شادن فاد لي الحتوفا ... بربع القلب قد سكن

يسلُّ من لحظه سيوفا ... فالقلب بالروع ما سكن

■- أحور المقلة معسول اللمى، جال في النفس مجال النفس

قال الأصمعي"10": ما وصف أحدٌ العيون بمثل ما وصف به عَديُّ بن الرّقاع العاملي في قوله:

فكأنها دون النساء اعارها ... عينيه أحورُ من جآذر جاسم

وسنانُ أقصده النعاس فرنقت ... في عينه سِنة وليس بنائم

يصطاد يقظان الرجال حديثها ... وتطير بهجتها بروح الحالم

أمّا العيون الدعج العربية الأصيلة فقد حاول أبو حرزة (جرير) "11" أن يوحيَ بسحرها حين قال:

لقد تكتمت الهوى حتى تهيّمني ... لا استطيع لهذا الحب كِتمانا

إن العيونَ التي في طرفها حورٌ ... قتلننا ثم لم يحيين قتلانا

يصرّعن ذا اللبِّ حتى لا حرَاك به ... وهنّ اضعف خلق الله إنسانا

---

[7] - أبو منصور الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، ص: 121-122.
[8] - د. جودت الركابي، في الأدب الأندلسي، ص: 328.
[9] - المرجع نفسه، ص: 338.
[10] - ديوان الشعر العربي "أدونيس"، ص: 388.
[11] - ديوان الشعر العربي، أدونيس، ص: 416.

ويقول الشاعر أبو هنَّان في المعنى ذاته:

اخو دنفٍ رمته فاقصدته   سهامٌ من جفونك لا تطيش

فواتك لا يقال سوى احورارٍ   بهنّ ولا سوى الأهداب ريش

اصبن فؤاد مهجتهِ فاضحى   سقيما لا يموت ولا يعيش

ويقول الشاعر في العين الكحلاء:

كانهما مكحولتان بإثمدٍ   وما بهما غير الملاحة من كحل

ويقول البوصيري:

قل للذين تكلفوا زِيَّ التقي   وتخيّروا للدرس الف مجلد

لا تحسبوا كحل الجفون بزينةٍ   إنّ المها لم تكتحل بالإثمد

ولنستمع إلى شوقي"12" وما فهمه من لغة العيون السود عندما تعطَّلت اللغة المسموعة:

وتعطلت لغة الكلام وخاطبت   عينيّ في لغة الهوى عيناكِ

وها هو في لبنان في بلدة "بكفيّه" يصيده سحر الجفون فيقول:

السحر من سود العيون لقيته   والبابليّ بلحظهنّ سُقيته

الفاتراتِ وما فترنَ رماية   بمسدّدٍ بين الضلوع مبيته

الناعساتِ الموقظاتي للهوى   المغريات به وكنت سليته

الشارعاتِ الهدبَ امثال القنا   يحيي الطعين بنظرة ويميته

واغنّ اكحلَ من مها بكفيّةٍ   علقتْ محاجرَه دمي وعلقته

قد جاء من سحر الجفون فصادني   واتيتُ من سحر البيان فصدته

فمشى إليّ وليس اول جؤذرٍ   وقعت عليه حبائلي فقنصته

■- يسل من لحظه سيوفاً فالقلب بالروع ما سكن

أمّا العيون الزرقاء الواسعة التي تحاكي بزرقتها لونَ السماءِ والبحر فيقول الشاعر بدوي الجبل:

في مقلتيك سماوات يهدهدها   من اشقر النور اصفاه واحلاه

ورنوة لك راح النجمُ يرشفها   حتى ترنح سكرً في محياه

قلبي وللشقرة المغناج لهفته   ليت الحنين الذي اضناه اقناه

---

[12] - الشوقيات، أحمد شوقي، الجزء الثاني، ص: 150.

موله فيك ما ليلٌ ونجمته		موله فيك ما قيس وليلاه؟

وفي حديث ذكره أبو الفرج الأصفهاني في كتاب النساء قال:

قال رسول الله (ص) "تزوّجوا الزرق، فإنّ فيهنّ يمناً" وقال معاوية لصحّار العبدي: "إنّك لأزرق. فقال له صحّار: والبازي أزرق أخذه الشاعر فقال:

احبّك إن قالوا بعينك زرقة		كذاك عتاق الطير زرق عيونها

ويقول الوأواء الدمشقي"13":

يا من هو الماء في تكوين خِلقته		ومن هو الخمر في أفعال مقلته

ومن بزرقة سيف اللحظ طلّ دمي		والسيف ما فخره إلا بزرقته

علمت إنسان عيني ان يعوم فقد		جادت سباحته في بحر دمعته

توحي العين بالبحر عمقاً واتّساعاً وحركةً وارتحالاً. وعالم العيون عالم يختصر الطبيعة وكلّما خاف الشاعر نزار قباني"14" من الضياع أو الدُوار سعى إلى أن يرسو في مرفأ عينيها الأزرق:

في مرفأ عينيك الأزرقْ

أركض كالطفل على الصخرِ

أستنشق رائحة البحرِ

وأعود كعصفورٍ مرهقْ

غير أنَّ العيون بصفائها تقف فوق الزمن وربما قبل الزمن فهي نوع من الأزل:

انا عيناك انا كتبتهما		قبل بدء البدء قبل الأعصر

انا بعثرت نجومي فيهما		زمرٌ تسألني عن زمر

ما المصابيح التي تغلي على		فتحتي عينيك إلا فِكري

■- كأنهما مكحولتان بإثمد، وما بهما غير الملاحة من كحل

والعيون الخضراء نستمع إلى وصفها في شعر السيّاب:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

او شرفتان راح ينأى عنهما القمرْ

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

[13] - الثعالبي، يتيمة الدهر، الجزء الأول، ص: 288.
[14] - مجلة الموقف الأدبي، العدد 857، عام 1975، ص: 38.

وترقصُ الاضواء كالاقمار في نهر

العيون الخضراء ذات مدى زيتي، بحيرةٌ خضراء، عريشةٌ كسلى تختصر الطبيعة وتحتويها عطاءً ومشاويرَ، وصيفاً خيِّراً خصب المواسم.

المساء هاديءٌ لكنَّ فيه شلاَّلاً، العينان هادئتان لكن فيهما أُلوفُ الصور تنزلق عليهما.. وبريق العينين يخطِف انتباه الشاعر نزار قباني إلى ما فيهما من انفتاحات على آفاقٍ مديدة:

المساء شلالٌ فيروزٍ ثري   **وبعينيك الوفُ الصورِ**

وانا متنقل بينهما ضوءً   **عينيك وضوء القمر**

وبعينيك مرايا اشتعلتْ   **وبحارٌ ولدت من ابحرِ**

وانفتاحات على صحوٍ على   **جزرٍ ليست ببال الجزرِ**

الخضرة الجميلة نراها في العيون التي وصفها الشاعر راشد حسين"[15]" في قصيدته "القدس في عينين":

لونُ عينيكِ نخيل   **لون عينيك دوالٍ**

لون عينيكِ كحبّي القدسَ   **غالٍ الف غالٍ**

وجريح لون عينيك كشعري

وجميلٌ مثل حبي

وطويل كاعتقالي

أمّا العين الحاسدة فنعوذ بالله منها ووقانا الله وإياكم شرّها.تقول العرب رجلٌ مَعين ومعيون إذا أُخِذ بالعين وتقول العرب: إنّ العين تُسرع بالإبل إلى أُوصامها وبالرجال إلى أسقامها. وقال النبي (ص): "لو سبق القدر شيءٌ لسبقته العين، إن العين حق".

والجاحظ"[16]" لا يُنكر أن ينفصل من العين الصائبة إلى الشيء المستحسن أجزاءٌ لطيفةٌ تتصلُ به وتؤثِّر فيه فيكون هذا المعنى خاصيَّة في بعض الأعين كالخواص في الأشياء وبهذا الصدد قال الأصمعي:

رأيت رجلاً عَيوناً سمع بقرةً تُحلب فأعجبه سُخبها فقال: أيتّهن هذه؟ فقالوا الفلانية "البقرة أخرى يورون عنها فهلكتا..".

■- في مقلتك

سماوات يهدهدها،

من أشقر النور

أصفاه وأحلاه.

[15] - مجلة اللوتس، العدد 66/65، عام 1988، ص: 154.

[16] - الطبرسي، مجمع البيان، ج5، ص: 249.

قال الأصمعي وسمعته يقول: إذا رأيتُ الشيءَ يعجبني وجدت حرارة تخرج من عيني. ومما يُروى أنَّ العرب قديماً قبل الإسلام كان الرجل منهم إذا أراد أن يصيب صاحبَه بالعين تجوّع ثلاثة أيام ثم كان يصفه فيصرعه بذلك"[17].وبهذا المعنى قال الشاعر العربي:

ترميك مَزلقة العيون بطرفِها ... وتكِلُّ عنك نصالُ نبل الرامي

وقال آخر"[18]:

يتقارنون إذا التقوا في مجلس ... نظراً يزِلُّ مواطيء الأقدامِ

وقال آخر:

وجاؤوا إليه بالتعاويذِ والرّقى ... فصبّوا عليه الماء من شدة النكس

وقالوا به من اعين الجن نظرة ... ولو انصفوا قالوا به اعين الإنس

وقد نقل المسعودي عن الجاحظ أنّ البومة لا تخرج بالنهار خوفاً من العينِ لأنّها تظنُّ أنّها حسناء.

وخوفاً من عيون الحسّاد عمد الشاعر ديك الجن الحمصي إلى قتل جاريته وبعد ذلك ندم على ما فعل:

يا طلعة طلع الحمامُ عليها ... وجنى لها ثمر الردى بيديها

روّيتُ من دمها الثرى ولطالما ... روّى الهوى شفتيّ من شفتيها

فوحقِّ نعليها وما وطئ الحصى ... شيءٌ أعزّ عليّ من نعليها

ما كان قتليها لأني لم اكن ... اخشى إذا سقط الغبارُ عليها

لكنْ ضننتُ على العيون بحسنها ... وانِفت من نظرِ الحسود إليها

■- عيناك غابتا نخيل ساعة السحر أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

فلنبتعد عن العين الحاسدة إلى العين الساحرة التي تزداد حسناً بتزايد النظر إليها على حدّ تعبير أبي النواس:

يزيدك وجهه حسنا ... إذا ما زدته نظراً

لو ان هاروتاً رأى فتر عينه ... تعلم كيف السّحرُ من حدِ جفنه

وساحرة العينين ما تحسن السحرا ... تواصلني سراً وتقطعني جهرا

وهات اسقني من طرفها خمرَ طرفها ... فإني امروٌ اليت لا اشرب الخمرا

ودار بها ظبيي من الإنسِ ناعمٌ ... تروذ عيونُ الشرب جانبه شزْرا

[17] - المرجع نفسه، ج10، ص: 341.
[18] - القرطبي: الجامع لأحكام القرآن، ج18، ص: 161.

إذا ما ادار الكاس ثنى بطرفه ... فعاطاهمْ خمراً وعاطاهمْ سحراً

يقال: إنَّ المرأة إذا كانت مبغضةً لزوجها فآيةُ ذلك أن تكون عند قربه منها مرتدةَ النظر عنه كأنما تنظرُ إلى إنسان وراءه، وإذا كانت محبة له لا تقلع عن النظر إليه قال المبرّد: أردت أن أعلم كيف حالي عند امرأتي فالتفتت وقد نهضتُ من بينِ يديها فإذا هي تكلحُ في قفاي (أي تكشّر في عبوس).يقول الصلاح الصفدي:

يا عاذليّ على عين محجّبةٍ ... خفْ سحر ناظرِها فالسحرُ فيه خفي

وخذ فؤادي ودعه نصبَ مقلتها ... لا ترمِ نفسك بين السهم والهدف

ويقول أحمد شوقي«[19]»:

لك قدٌ سجد البان له ... وتمنت لو اقلته الرّبى

ولحاظ من معاني سحره ... جمع الجفنُ سهاماً وظبى

ومن معايب العين«[20]»: الحَوَص: ضيق العينين. والخَوَص: غؤورهما مع الضيق وغِلَظُ الجفن الأعلى. الشتر: انقلاب الجفن. القَمَش: أن تسيل العين وترمَص. الجَهَر: ألاّ يبصر نهاراً. العشا: ألاّ يبصر ليلاً. الخَزَر: أن يبصر بمؤخَّر عينه. والخُزْرة: انقلاب الحدقة نحو اللّحاظ. القَبَل: أن يكون كأنه ينظر إلى أنفه وهو أهون من الحَوَل. الخَفَش: صِغَر العينين وضعف البصر. الجَفَن فسادٌ في العين يضيق له الجَفْن. الدَّوش: ضيق العين وفساد البصر. البَخَق: أن يذهب البصر والعين منفتحة. الكمه: أن يولد الإنسان أعمى.

فصاحب العين الحولاء يقول:

نظرت إليها والرقيب يخالني ... نظرت إليه فاسترحت من العذل

ويقولُ مزاحِم العقيلي«[21]»:

أفي كلّ يومٍ انت من لاعج الهوى ... إلى الشمّ من أعلام ميلاءَ ناظرُ

بعشاءَ من طول البكاء كانّمَا ... بها رمدٌ او طرفها متخازرُ

تمنّىَ المنى حتى إذا ملت المنى ... جرى واكفٌ من دمعها متبادرُ

■- لون عينيك

نخيل لون عينيك

دوالي

ولقد كان أعوران يمشيان معاً فقال أحدهما:

اياسرُه فيفصلنا المعرّي ... ايامنه فيجمعنا جريرٌ

ونذهب بيننا رجلٌ ضرير ... ونرجع بيننا رجلٌ بصير

---

[19] - الشوقيات، الجزء الأول، ص: 117.

[20] - الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، ص: 121.

[21] - ديوان الشعر العربي، أدونيس، ص: 460.

وقد تصابُ العين بالعشا من كثرة البكاء، يقول أبو بكر محمد بنُ زهرِ الإشبيلي"[22]:

ما لعيني عشيتْ بالنظرِ

أنكرتْ بعدَك ضوءَ القمرِ

وإذا ما شئت فاسمع خبري

عشيت عيناي من طول البكا   وبكى بعضي على بعضي معي

وللنظرِ أنواع"[23]: فإذا نظر الإنسانُ إلى الشيء بمجامع عينه قيل رمقَه. وإذا نظر من جانب أذنِه قيل لحظَه فإن نظر إليه بعَجَلة قيل: لمَحه، فإن رماه ببصره مع حِدّة قيل: حدجَه.

وفي حديث ابن مسعود "حدِّث القوم ما حَدَجُوك بأبصارهم"، فإن نظر إليه بشدّةٍ وبحدّة قيل أرشقه وأسفَّ النظر إليه، فإن فتح جميع عينيه لشدّة النظر قيل: حدّق. وإن انقلب حملاق عينيه قيل حملق.فإن أعاره لحظ العداوة قيل: نظر إليه شزْراً. وإن نظر بعين المحبة قيل: نظر إليه نظرة ذي علق.وإن فتح عين مهدّد، قيل: حمج. وإن فتح عينيه لا يطرِف قيل شَخَص.والإشارة بمؤخّرة العين الواحدة نهيٌ عن الأمر، وتفتيرها إعلان بالقَبول، وإدامة نظرها دليلٌ على التوجّع والتأسف. وكسر نظرها آيةُ الفرح.

والإشارة إلى إطباقها دليل على التهديد، وقلب الحَدَقة إلى جهة ما ثم حرفها بسرعة تنبيه على مشار إليه، وإذا تهيأ الرجل للبكاء قيل: أجهش. فإن امتلأت عينه دموعاً قيل: اغرورقت وترقرقت، فإذا سالت قيلْ: دَمَعَتْ، فإذا حاكت دموعُها المطر قيل هَمَت، فإذا كان للبكاء صوت قيل: نَحَبَ ونَشَج، فإذا صاح مع البكاء قيل: أعْول. يقول الوليد بن يزيد:

مازلت ارمُقها بعينَيْ وامقٍ   حتى بصُرتُ بها تقبّل عودا

فسألت ربي ان اكون مكانه   واكون في لهب الجحيم وقودا

الحواس الأربع أبوابٌ إلى القلب ومنافذُ نحو النفس؛ ولكنَّ العين أبلغها وأصحُها دلالةً فهي رائد النفس الصادق؛ ودليلها الهادي؛ ومرآتها المجلوة التي تقف بها على الحقائق وتمَيز الصفاتِ، وتفهم المحسوسات وقد قيل ليس المخبر كالمعاين.

إدمان النظر من علامات الحب؛ فالعين باب النفس. وهي المنقِّبة عن سرائرها والمعبّرة عن ضمائرها. وكثيراً ما يكون لصوق الحب بالقلب من نظرة واحدة. فالشاعر يوسف بن هارون كان مجتازاً عند باب العطارين بقرطبة. وهذا الموضع كان مجتمع النساء فرأى جاريةً أخذت بمجامع قلبه، وتخَلَّلَ حبُها جميع أعضائه فانصرف عن طريق الجامع، وجعل يتبعها فلما نظرت منه منفرداً عن الناس لا همةَ له غيرها انصرفت إليه وقالت: ما لك تمشي ورائي؟ فأخبرها بعظم بليّته بها. فقالت له: دع عنك هذا، ولا تطلب فضيحتي فلا مطمحَ لك فيَّ البته، ولا إلى ما ترغبه سبيل.

■- إذا رأيت الشيء يعجبني وجدت حرارة تخرج من عيني.

[22] - د. جودت الركابي، في الأدب الأندلسي، ص: 322.

[23] - فقه اللغة وسر العربية، لأبي منصور الثعالبي، ص: 123-125.

فقال: إني أقنع بالنظر . فقالت: ذلك مباحٌ لك. فقال لها: يا سيدتي أحرة أم مملوكة؟ قالت مملوكة. فقال لها: ما اسمك؟ قالت: خلوة. قال: ولمن أنت؟ فقالت له: علمك - والله -بما في السماء السابعة أقرب إليك مما سألت عنه فدع المحال. قال يوسف بن هارون: ولم أرها بعد ذلك ولا أدري أسماءٌ لَحَستها، أم أرضٌ بلعتها، وإن في قلبي منها لأحرّ من الجمر.

ويقول ابن حزم الأندلسي في كتابه (طوق الحمامة) فمن أحبَّ من نظرةٍ واحدةٍ وأسرع العلاقة من لمحةٍ خاطرة فهو دليلٌ على قلة الصبر . ومخبرٌ بسرعة السلوّ وهكذا في جميع الأشياء أسرعها نمواً أسرعها فناءً، وأبطؤها حدوثاً أبطؤها نفاذاً.

سابعد عن دواعي الحب إني	رايت الحزم من صفة الرشيد
رايت الحبّ اوله التصدي	بعينك في ازاهير الخدود
فبينا انت مغتبط مخلى	إذا قد صرت في حلق القيود
كمغتر بضحضاحٍ قريبٍ	فذلّ فغاب في غمر المدود

والنظر إلى الوجه الحسن عبادة لأن الرائي يقول: سبحان خالقه.

رؤي شريح بقارعة الطريق فقيل له: ما وقوفك؟ قال: عسى أن أنظر إلى وجه حسن أتقوّى به على العبادة.

وقال رجل لامرأة هلا اكتحلت. فقالت: خشيت أن أشْغَلَ جزءاً من أجزاء عيني عن النظر إليك.

ومرت أعرابيةبجماعة من بني نمير فأداموا لها النظر فقالت: يا بني نمير ما فعلتم بقول الله تعالى.. قل للمؤمنين يغضوا من أبصارهم؟

ويقول الشاعر :

فغضّ الطرف إنك من نمير	فلا كعبا بلغت ولا كلابا
ولو وزنتْ حلوم بني نمير	على الميزان ما وزنت ذبابا

وحين عرض النابغة الذبياني لنظرة صاحبته عبَّر عن فيض غامر من الأحاسيس الموحية اليقظة التي وصلت بينه وبينها.أنها تُصبي الراهب الذي يجد فيها كلَّ شيءٍ. ينشدُه في دنياه. يرى فيها الرشد وإن لم يرشد"[24].

■- وهات اسقني من طرفها خمر طرفها، فإني امرؤ آليتُ لا أشرب الخمرا

نظرت بمقلة شادنٍ متربّب	أحوى أحمّ المقلتين مقلد
نظرت إليك بحاجة لم تقضها	نظر السقيم إلى وجوه العوّدِ
لو انها عرضت لأشمط راهبٍ	يخشى الإله صرورة متعبّدِ
لرنا لبهجتها وحسن حديثها	ولخاله رشداً وإن لم يرشد

[24] - د. شكري فيصل، تطوّر الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص: 144.

إن العين الذكية هي العين التي تعرف كيف تخدع الوشاة..يقول أبو الشيص:

إذا ما التقينا والوشاة بمجلس — فليس لنا رسل سوى الطرف للطرف

فإن غفل الواشون فزت بنظرةٍ — وإن نظروا نحوي نظرت إلى السقف

ويقول عمر بن أبي ربيعة*[25]:

وقلن: أهذا دابُك الدهر سادرا — اما تستحي او ترعوي او تفكر؟

إذا جئت فامنح طرف عينك غيرنا — لكي يحسبوا انّ الهوى حيث تنظر

ولنستمع إلى الشاعر أبي الحسن علي بن عبد الغني الحُصَري حيث يقول في قصيدته المشهورة:

يا ليلُ الصبُ متى غده — اقيامُ الساعة موعده؟

رقد السمار فأرّقه — اسفٌ للبين يردده

كلفٌ بغزالٍ ذي هيف — خوفُ الواشين يشرّده

نصبت عيناك له شركا — في النوم فعزّ تصيّده

صاحٍ والخمرُ جنى فمه — سكرانُ اللحظ معربِدُه

ينضو من مقلته سيفا — وكأنّ نعاسا يغمده

فيريق دم العشاق به — والويل لمن يتقلده

كلا لا ذنب لمن قتلت — عيناه ولم تقتلْ يده

يا من جحدت عيناه دمي — وعلى خديه تورّده

خداك قد اعترفا بدمي — فعلامَ جفونك تجحده؟

عارضها الشاعر أحمد شوقي*[26] بقصيدته:

مُضناك جفاه مرقده — وبكاه ورحّم عوّده

حيرانُ القلب معذّبه — مقروحُ الجفن مسهّده

فتابع الشاعر إسماعيل صبري قائلاً:

شوقي جوّد في الشعر وقل — امنت بانك اوحده

فرد شوقي:

■- وخذ فؤادي

ودعه نصب مقلتها،

لا ترم نفسك بين

السهم والهدف

[25] - د. شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص: 341.
[26] - أحمد شوقي، الشوقيات، المجلد الأول، ج2، ص: 122.

ناقوسَ القلب يدق له	وحنايا الأضلع معبده

ثم أردف الشاعر ولي الدين يكن:

زيدي تيها أزدد كلفا	كلفي إن رث اجدّده
شوقي إن بِنْتِ يضاعفه	صبري إن جرت يؤكدة
خلان هما شمسا فلك	طرفي مع طرفك يرصُده

لو تأمل الإنسان في عينيه والمقدرةَ التي أودعها الله فيهما لتعلم أموراً كثيرة. فبالعين يرتفع الإنسان إلى السماء بلمحة، ولو فكر بذلك لعرف أن عينيه تدلانه على طريق المقدرة فيه، وتلهمانه الطموحَ ليدرك الأبعادَ المديدة في وقت قصير.

في سورة طه آية 39 "وألقيت عليك محبةً مني ولتُصنع على عيني".

يصنع الله عبده ورسوله على عينيه أي يربيه محفوفاً بعنايته وحفظه وإكرامه وجمالُ التصوير في الجمع بين المنظر الحسي والمنظر النفسي، فالعين محفوفة بالأجفان والأهداب والحواجب لأنَّها حساسة وأثيرة وعليها تقوم الصناعة التربوية.

هنا إشارتان الأولى" [27]" تعني أن من نربّيهم لهم علينا حق الرعاية والحفظ كما لعيوننا. وفي ملاحظة التكوين الجمالي للعيون ندرك أية رعاية إلهية أحاطت بالعين فكوّنتها من طبقات، وغطّتها بأجفان، وظلّلتِ الأجفان بأهداب، ورفعت فوقها ستار الحاجبين. والإشارة الثانية تعني أن الإنسان الذي تربيه مثلُ العين سريعُ العطب. وهذا الإنسان مثل العين قدرة خارقة إذا رُعيت تنطلقُ في الأبعاد وتدركُ ما في الآفاق، وتضيء ما في النفس.

هذا سر المنهج العيني الذي يحمل العشّاقَ على القول: "أحببته من أول نظرة" العين والعون صديقان. والنفوس المتعطّشة للحب تجد في العين يَنبوع حنان ومحبة فتلقي ذاتها إليه لترتوي من الظمأ.

■النفوس المتعطشة للحب تجد في العين ينبوع حنان ومحبة، فتلقي ذاتها إليه لترتوي من الظمأ.

وفي ظلال العينين يتعلم الإنسان معنى الحب، وتبسُط الأزاهرُ أيديَها للنسيم، ويرقُص العشب على إيقاع المتنبي:

لعينيك ما يلقى الفؤاد وما لقي	وللحب ما لم يبق مني وما بقي
وما كنت ممن يدخل العشق قلبه	ولكن من يُبصرْ جفونك يعشق

علي بن الحسين:

بنفسيَ الحاظ إذا ما تشبثت	بجاهل عشق علمت كيف يعشق
وخد شروق الشمس في صفحاته	فما قابلت من مهجة فهي تشرق

[27] - د. أسعد علي، مسرح الجمال والحب والفن، ص: 164-165.

وما أجمل ما ناجى به الشاعر علي الناصر عيني محبوبته"[28] لا لأنهما حوراوان دعجاوان بل لأنهما عميقتان بأسرار الحب:

إني اشاهد في عينيك ما جمعت ... هذي الطبيعة من إبداع فنان

فقيهما اقرا الآيات مكتشفا ... سرّ الورى فهما وحيي وقراني

ومنهما مصدرُ الإلهام يرفعني ... على جناحيه فوق العالم الفاني

اطيرُ في عالم الأحلام مبتهجا ... مجرّدا من تباريحي وأحزاني

فناظري وثنيّ في تعبّده ... يرنو إليك بتقديسٍ وإيمان

ولنستمع إلى الدكتور إبراهيم ناجي يرسُم عيني حبيبته"[29]:

يا للغديرين في عينيك إن لمعا ... بالشوق يومض خلف الماء مضطرِما

كانني ناظر بحرا و عاصفة ... وزورقا بالغد المجهول مرتطما

اين من عيني حبيب ساحر ... فيه نبلٌ وجلالٌ وحياء

واثقُ الخطوة يمشي ملكا ... ظالمُ الحسن شهيٌ الكبرياء

عبِقُ السحر كانفاس الربا ... ساهم الطرف كأحلام المساء

مشرق الطلعة في منطقه ... لغة النور وتعبير السماء

ونعود إلى أمير الشعراء شوقي –لنراه يستغيث بالمقتول للقاتل ويستنجد بالغزال للسّبُع في قصيدته نهج البردة"[30]:

ريم على القاع بين البان والعلم ... احلّ سفكَ دمي في الأشهر الحرم

رمى القضاءُ بعيني جؤذر اسدا ... يا ساكن القاع ادرك ساكنَ الأجم

لما رنا حدثتني النفسُ قائلة ... يا ويح جنبك بالسهم الذي يصم

يا ناعسَ الطرف لا ذقت الهوى ابدا ... اسهرت مُضناك في حفظ الهوى فنم

■ سر السعادة في الدنيا تجلوه عينان حلوتان.

الحسن في الحدق الرواني، وسر السعادة في الدنيا تجلوه عينان على حد تعبير شاعرنا البدوي:

ويا نفسي عبدتك عن يقين ... وحسبي قد عبدت بك الإلها

احبُ الحسنَ في الحدق الرواني ... وفي ثغر الفتاة وفي لماها

---

[28] ـ خليل الهنداوي، السيرة الذاتية، ص: 169.
[29] ـ أحمد المعتصم بالله، ناجي شاعر الوجدان الذاتي، ص: 66.
[30] ـ الشرقيات، المجلد الأول، ص: 190.

سرّ السعادة في الدنيا وإن خفيت   تجلوه منك على الأكوان عينان

وهو في قصيدته (خالقة) يرتفع إلى عالم من رؤى العينين مسحور:

رفعتني بجناحي قدرةٍ وهوى   لعالم من رؤى عينيك مسحور

تعبٌ من حسنه عيني فإن سكرت   اغفت على سندسيٍ من اساطير

اخادعُ النوم إشفاقا على حُلمٍ   حانٍ على الشفة اللمياء مخمور

وزار طيفك اجفاني فعطرها   يا للطيوف الغريرات المعاطير

ولنستمع إلى وصف العين وتأثيراتها على لسان الشاعر سعيد عقل:

العينيك تانى وخطر   يفرِش الضوء على التل القمر

ضاحكا للغصن مرتاحا إلى   ضفة النهر، رفيقا بالحجر

علّ عينيك إذا انستا   اثرا منه عرا الليل خدر

من ترى انت إذا بُحتِ بما   خبّأت عيناك من سرّ القدر

نسجُ اجفانك من خيط السهى   كلّ جفن ظلّ دهرا يُنتظرْ

مفردٌ لحظك إنْ سرّحته   طار بالأرض جناح من زهر

وإذا هدبُك جاراه المدى   راح كون تلو كون يبتكر

وثمة قصةٌ تروى عن تطيُّر ابن الرومي. من ذلك أنه حضر مهرجاناً شهدته قينتان إحداهنّ حولاء والثانية عجوز في عينها نكتة فتطيَّر من ذلك. وحدث أن سقطت ابنة صاحب المهرجان عن السطح، فعزا الشاعر ذلك إلى المغنيّتين:

■ يتجلّى في العينين الحب والبغض، والعداوة والصداقة، والذكاء والغباوة، والهدوء والقلق...

ايّها المحتفي بحولٍ وعورٍ   اين كانت منك الوجوة الحسانْ

فتحك المهرجانَ بالحولِ والعو   ر أرانا ما أعقبَ المهرجان

كان من ذاك فقدك ابنتك   الحرّة مصبوغة بها الأجفان

ولنستمع إلى هذه الأبيات وما فيها من براعةٍ لغوية باستخدام التصغير:

لييلاتٌ تمرّ مع الحبيّب   بذيّاك الحميّ بلا رقيّب

اصلي من كريّ في جفينٍ   اشيهى للظميّ من الشريّب

عشقتُ ظبيّة بمقيلتيها   سويفٌ ابرزته من القريّب

سطت بهجيرها فسبت فؤادي   فمالي في وصيّلها نصيّب

واضنت يا أصيحابي جسيمي — فصرت عليلا وهي الطبيب

العين مفتاح شخصية الإنسان، ومفتاح أسراره، ومجتمع قُواه، ومعانيه المختلفة. ففيها يتجلّى الحب والبغض، والعداوة والصداقة والرحمة والقسوة، والذكاء والغباوة، والقوة والضعف، والحزن والسرور، والصحة والمرض، والأمر والنهي، والهدوء والقلق، وَكلّ تلك المعاني يشتمل عليها الإنسان.تفتِك سهامُها في قلب المحب فيجيب ابن المعتز :

قالوا اشتكت عينه فقلت لهم — من كثرة القتل نالها الوصَبُ

حمرتها من دماء من قتلت — والدمُ في النصل شاهدٌ عجبُ

ويقول آخر :

قالوا الحبيب شكا جُعلت فداءه — رمداً أضرّ بعينه كالعندم

فأجبتهم مازال يفتِك لحظه — في مهجتي حتى تلطخ بالدم

وشاعرنا الكبير أحمد شوقي يطالب المحبوب بأن يقف عند حدّه، وأن يُغمد سيفَ لحظه ألاّ يمكن إعلان هدنةٍ مؤقته"[31]:

قف باللواحظ عند حدك — يكفيك فتنة نار خدك

واجعل لغمدك هُدنة — إن الحوادث مِلءُ غِمدِك

نظرت إليك من الفتور — وما اتقت سَطواتِ حدك

أعلى روايات القنا — ما كان نسبته لقدك

أين تقوى الله، والتزامُ الحدود؟

لحظها لحظها رويداً رويدا — كم إلى كم تكيدُ للروح كيدا"32"

كفّ أو لا تكفّ؛ إنّ بجنبيّ — لسهاما أرسلتها لن تردّا

تصل الضرب ما أرى لك حدّا — فاتق الله، والتزم لك حدّا

أو فصغ لي من الحجارةِ قلبا — ثم صُغ لي من الحدائدِ كِبْدا

■ العينان تكونان سبباً في ابتلاء القلب بالهوى.

يا قلب ما شأنك والهوى؟! إنها جميلة تتهتّك الألباب خلف حجابها. فهي الشمس المنيرة في الأنوار.

في ذي الجفونِ صوارمُ الأقدار — راعي البرية يا رعاك الباري

[31] - الشوقيات، ص: 121.

[32] - المرجع نفسه، ص: 117- 121- 125.

ما انتِ في هذا الخلق إنسيّة	إنْ انتِ إلا الشمسُ في الأنوار
تتهتك الألباب خلف حجابها	مهما طلعتِ فكيف بالأبصار؟

العين والقلبُ أعضاءٌ في الجسم ولكنّهما عند الأدباء شيءٌ آخر، علمٌ مستقل.يدرس الطلاب التخصُّصَ في أمراض العيون، ولا يدرُسون سحر الفنون في سرّ العيون.قد تكون العينان سبباً في ابتلاء القلب بالهوى.

قال الأصمعي: قعَدْتُ إلى أعرابي يقال له إسماعيلُ بن عمّار وإذا هو يَفْتِلُ أصابعَه ويتلهَّف. فقلت له: علام تتلهّف؟ فأنشأ يقول"[33]:

عيناي مشؤومتان ويحهما!!	والقلبُ حيرانُ مبتلى بهما
عرّفتاه الهوى بظلمهما	يا ليتني قبلهما عدمتهما
هما إلى الحَيْن قادتا وهما	دلّ على ما أجنّ دمعهما
ساعتَر القلبَ في هواه فما	سبّب هذا البلاء غيرهما

وقد تسبّبُ العين اندفاعاً إلى اقتراف الإثم ودخول النار:

لما نظرتِ إليّ عن حَدَقِ المها	وبَسَمْتِ عن متفتح النوّار
وعقدت بين قضيب بان اهيفٍ	وكثيب رملٍ غقدة الزنّار
عفرتُ خذي في الثرى لك طائعا	وعزمتُ فيك على دخول النار

وقد يكون البكاء سبباً في استدرار العطف للحفاظ على العهد يقول الشاعر قيس بن الحِدّاديه"[34]:

■ العين ترى مايشاء المحبوب لا مايشاء المحب.

وقالت وعيناها تفيضانِ عَبرة	باهليَ بيّنْ لي متى انت راجع؟
فقلت لها بالله يدري مسافرٌ	إذا اضمرته الأرضُ ما الله صانع
فشدّت على فيها اللثامَ وأعرضت	واقبل بالكحل السحيق المدامعُ
إنيْ لعهد الودّ راعٍ وإنني	بوصلكِ ما لم يطوني الموت طامعُ

لم يُخلق الدمْع في جفن امريءٍ عبثاً، إنَّ البكاء لموجوع ومحزون.فلنستمع إلى العباس بن الأحنف حيث يقول:

جرى السيلُ فاستبكاني السيلُ إذا جرى	وفاضتْ له من مقلتيّ غُروبُ
وما ذاك إلا حين خبّرت انه	يمرّ بواد انتِ منه قريبُ

[33] - أمالي المرتضى، الجزء الأول، ص: 499.
[34] - ديوان الشعر العربي، أدونيس، ص: 106.

يكون اجاجاً ماؤه فإذا انتهى — إليكم تلقى طيبكم فيطيبُ

فيا ساكني شرقيّ دجلة كلكم — إلى القلب من أجل الحبيب حبيب

والعين تظهر ما في نفس صاحبها من بغض أو كراهية:

العين تبدي الذي في نفسِ صاحبها — من المحبة او بغض إذا كانا

والعين تنطق والأفواه صامتة — حتى ترى من ضمير القلب تبيانا

وهذا قيس بن ذريح يتحدّث عن الوشاة فيقول"[35]:

امسى وشاتك قد دبّت عقاربها — وقد رموك بعين الغش وابتدروا

تريك أعينهم ما في صدورهمْ — إنّ الصدور يؤدّي غيبَها النظرْ

والعين ترى ما يشاء المحبوب لا ما يشاء المحب يقول بدوي الجبل:

مدله فيك ما فجرٌ ونجمته — موله فيك ما قيسٌ وليلاه

سكبتِ قلبك في وجدانه فرات — يا عز ما شئتِ لا ما شاءَ عيناه

كما أنّها لا ترى في شخص المحبوب إلاّ الحسنَ على حدِّ تعبير عمرَ بنِ أبي ربيعة"[36]:

■ عيون المهابين الرصافة والجسر، جلبن الهوى من حيث أدري ولاأدري

ولقد قالت لجاراتٍ لها — وتعرّت ذات يوم تبترد

اكما ينعتني تبصرنني — عمركنّ الله ام لا يقتصد

فتضاحكنْ وقد قلن لها — حسنٌ في كلِّ عين من تود

حسدا حمّلنه من اجلها — وقديما كان في الناس الحسد

ولها عينان في طرفيهما — حورٌ منها وفي الجيد غيد

كلما قلت متى ميعادنا؟ — ضحكت هند وقالت بعد غد

يقول ذو الرُمّة:

ومية احسن الثقلين جيدا — وسالفة واحسنهم قذالا

فلم ار مثلها نظرا وعينا — ولا امّ الغزال ولا الغزالا

والشاعر المجنون تنكرُ عينُه كلَّ منظر بعد المحبوبة"[37]:

كانيَ أرى الناس المحبين بعدها — عصارة ماءِ الحنظل المتفلق

---

[35] - أدونيس، ديوان الشعر العربي، ص: 292.
[36] - د. شكري فيصل، تطوُّر الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص366.
[37] - أدونيس، ديوان الشعر العربي، ص: 276.

فتنكر عيني بعدها كلَّ منظر ويكره سمعي بعدها كلَّ منطق

ويشير ابن الرومي إلى وقع سهام العين:

نظرت فاقصدتِ الفؤادَ بسهمها ثم انثت عنه فكادَ يهيم

ويلاهُ إن نظرَتْ وإن هي اعرضَتْ وقع السهامِ ونزعهنّ اليم

ويتحدث قيس عن سهام لُبنى القاتلة:

برت نبلها للصيْد لبنى وريّشتْ وريّشتْ اخرى مثلها وبَرَيْتْ

فلما رَمتني اقصَدَتني بسهمها واخطأتها بالسهم حين رميتْ

وهذا علي بن الجهم يقع في حبائل الهوى بفعل العين وهو خبير به، فتنته العيون البغداديات فأنشد:

عيونُ المها بين الرّصافة والجسر جلبْنَ الهوى من حيث ادري ولا ادري

اعدْن لي الشوقَ القديمَ ولم اكن سلوتُ ولكن زِدْنَ جمراً على جمرِ

سلمْنَ واسلمنَ القلوبَ كانما تشكُّ باطراف المثقفةِ السمر

خليليّ ما احلى الهوى وامرّه واعرَفني بالحلو منه وبالمرِّ

وقد تكون العين رفيقةً بالفؤاد على حدِّ تعبير أبي نواس[38]:

وغرير الشباب محتبك الحســـ ـن على جيده مناط التميم

فهو عفّ الجفون في النظر العـــ ـد حِذاراً على فؤاد النديم

أمّا الأخطل الصغير شاعرُ الحب والشباب فيخاطب المحبوبة التي تربّعت على عرش الجمال[39]:

الصبا والجمال ملكُ يديك ايّ تاجٍ أعزّ من تاجيك

نصب الحسنُ عرشه فسالنا من تراها له فدَل عليكِ

فاسكبي روحَكِ الحنونَ عليه كانسكاب السماء في عينيك

ويعاتبها برفق قائلاً:

يا عاقد الحاجبين على الجبين اللجّين

---

[38] - ديوان أبي نواس، ص: 548.
[39] - ديوان الأخطل الصغير، ص: 34 و45.

إن كنت تقصد قتلي ... قتلتني مرّتين

تبدو كان لا تراني ... وملءَ عينك عيني

ومثلُ فعلك فعلي ... ويلي من الأحمقين!!

ولكنّها ظالمةٌ لا ترحم فبكاء الشاعر يصل إلى حدود اليأس:

عش انت إني متُ بعدك"40" ... واطلْ إلى ما شئت صدَك

امَا رات عيناك قدَك ... ما كان ضرّك لو عدلتَ

وجَعَلتَ من جفنيّ متكا ... ومن عينيّ مهدَك

وحياةِ عينك وهي عندي ... مثلما القرانُ عندك

ما قلبُ امك، إن تفارقها ... ولم تبلغ اشدَك

فهوت عليك بصدرها ... يوم الفراق لتستردَك

باشدَ من خفقان قلبي ... يوم قيل خفرت عهدَك

والمحب لا يستطيع لحبه كتماناً، لأنَّ العينَ تفضح صاحبها.يقول الأخطل الصغير شاعر الغزل في قصيدته "عُروة وعفراء"[41] شارحاً قصةَ الطفلين:

■ ويح المحبّ إذا تملّكه الهوى، نمّت به عينان فاضحتان

وإذا التقى النظران تلمعُ اسطرٌ ... يعيا بحلِّ رموزها الولدان

حتى إذا كبرا تولى شرح ما ... لم يفهما قلباهما الخفقان

فإذا الوداد هوىً وصادف تربة ... بكرا فطاب مغارِسا ومجاني

ويح المحبِّ إذا تملكه الهوى ... نمّت به عينان فاضحتان

عبثا يحاول ذو الهوى كِتمانه ... عبثَ الهوى يقوى على الكتمان

العين وحدها لها حياة، والقلب وحده له حياة. وقد تفرح العين والقلب متألّم وإن شككتم فهاك الدليل من شعر الشريف الرضي:

تلذ عيني وقلبي منك في الم ... فالقلب في ماتمٍ والعين في عُرْسٍ

ولا تعجبوا من نطق العين، فإنَّ العين تحدّث الأحاديث الطِوال فهي تأمر وتنهي، وتَعدِ وتؤمّل ولكنّها لا تفي:

وعدٌ لعينيك عندي ما وَفيتِ به ... يا طولَ ما كذبت عينيّ عيناك

---

[40] - الأخطل الصغير، دار الكتاب العربي، بيروت، ص: 143.

[41] - ديوان الأخطل الصغير، دار الكتاب العربي، بيروت، ص: 289.

ويقول الدكتور إبراهيم ناجي:

يا شعرَ أيامي وأغنيتي | وغليلَ ظمآنِ الشفاهِ صدي
يا ظالمي عيناك كم وعدت | قلبي إذا شفتاك لم تعِدِ

وللعين دائرة استعلامات تتجسَّس لها على القلب؛ فتهتِك ستره، وتذيع سرَّه. والشاعر حائرٌ بينهما متعجِّبٌ منها:

■ حينما أغرق في عينيك/ألمح الفجر العميقا/ وأرى الأمس العتيقا

هامت بك العين لم تتبع سواك هوىً | من علَّم العين أنَّ القلب يهواك؟

والعين تبصر من الحجاز مَنْ في العراق، وترمي بسهام فتونها من ذي سلم فتصيب مَنْ في بغداد فتَسبي، وتُصبي لا تمنعها شوامخ الجبال، ولا شواسعُ البيد.

سهمٌ أصابَ وراميه بذي سلمٍ | مَنْ في العراقِ. لقد أبعدتِ مرماكِ!!

والعين تحصي عددَ شهدائها، وتسجّل أسماء من تصيبُهم سهامُها، وتقرؤه على الشاعر من وراء صاحبتها فيشهدُ خِيانةَ العين، ويقرّرُ براءةَ الحبيبه، لأنها لا تدري ما جنت عيناها:

كأنَّ طرفكِ يوم الجزع يخبرنا | بما طوى عنكِ من أسماء قتلاكِ

والقلب يتلفَّت. نعم يتلفَّت فلا تصدِّقوا أخبار العواذل من الأطباء الذين يصفونه بأنه عضلة ملساء:

ولقد مررتَ على ديارِهم | وطلولها بيد البلى نهبُ
فوقفتَ حتى لجَّ من لغبٍ | نِضوي ولجَّ بعذليَ الرّكبُ
وتلفتت عيني فمذ خفيت | عنيَ الطلول تلفتَ القلبُ

في بحر عينيها يبدو الأمل أفسح من سطح المعمورة، ينتشر غوصاً في الماضي، وتحليقاً في المستقبل حيث يقول أدونيس:

حينما أغرقُ في عينيك عيني
ألمحُ الفجر العميقا
وأرى الأمسَ العتيقا
وأرى ما لست أدري
وأحسُّ الكون يجري
بين عينيك وبيني

تتكشّف حقائقُ الحياة الجميلة من قراءةِ أحاديث العين كما في قول النبي (ص): "عينان لا تمسُّهما النار. عين بكت من خَشية الله، وعين باتت تحرُس في سبيل الله".

والروعة في المجاز الذي ذكر العينَ نيابةً عن الإنسان كلّه فكأن الإنسان جمعَ في عينيه عندما يجاهد أو يتجّه إلى الله مستغفراً متعبّداً.

وكما تتّصل سلامة عيني الفرد بعيني المجتمع. فإنّ العين تتصلُ بالمعنى ولذا يقرّرون في قواعد الإعراب للبصر فعلين. رأى البصرية، ورأى البصيرية أو القلبية. ويُطلُّ البصر على البصيرة، بل تتجلّى البصيرة في البصر.

المحبة بصرية قلبية وكلّية. فمن باب العينين يتم الدخول إلى عالم القلب، وبعدها يكون معراج الوفاء المقدّس إلى العين الصافية ينبوع الحبّ الأصغر.

■ العين كتابٌ كشّاف في مكتبة الوجه.

عين الجسد الجميلة منطلق، وعين اليقين غاية. وفي ساعة الحب تتحدُ العيون فتصير العين قلباً والقلب عيناً.

العين كتاب كشّافٌ في مكتبة الوجه. وخطاب العيون فنون على حدّ تعبير الدكتور أسعد علي"[42]:

عيناك كتابٌ في آب

تنقلان البحر إلى الجبل

فاسبح في شاطئ الأمل

يا حبيبتي أحبُّ أن أسمع منك نشيد الأناشيد

ونشيد الإنشاد، وأغنية الحب، وسورة مريم

وكلّ ما صبا إليه المحبون، وأنت تعرفين أنك تستطيعين اختصار كلّ

ذلك بنظرةٍ عميقة زرقاء كالبحر والسماء

ولنستمع إلى هذين البيتين الرائعين لشاعر مجهول:

اغار عليك من عيني وقلبي	ومنك ومن زمانك والمكان
ولو انيّ حملتك في جفوني	إلى يوم القيامة ما كفاني

أخيراً وفي عين العظيم تصغُر العظائم:

على قدر اهل العزم تاتي العزائم	وتاتي على قدر الكرام المكارم
وتعظم في عين الصغير صغارُها	وتصغر في عين العظيم العظائم

قال جبران خليل جبران في كتابه "المجنون":

قالت العين يوماً لرفيقاتها الحواس: "إنّني أرى وراء هذه الأدوية جبلاً مبرقعاً بالغيوم فما أجملَه جبلاً!".

42 - د. أسعد علي، مسرح الجمال والحب والفن، ص: 159.

فأصغت الأذن لحديثها ثم قالت لها: "أين ذلك الجبل الذي تنظرين؟ إنني لا أسمع صوته"

ثم قالت اليد: "أما أنا فعبثاً أحاول أن أشعر به أو ألمسه. فليس هنالك جبل البتَّه".

وقال لها الأنف: "لا أقدِر أن أشمَّه. ألا إنَّ وجوده لمستحيل".

فتحوّلت العين إلى جهة أخرى ضاحكةً في ذاتها. أمّا الحواس الأخرى فعقدْن مجلساً بحثْنَ فيه عما دعا العين إلى مثل هذا الضلال. وبعد البحث والتدقيق قررْن بإجماع الآراء:

"إنَّ العين قد خرجت ولا شكَّ عن صوابها".

□□□

□□□

عن الفلسفة والأدب

محمد راتب الحلاق

أعرف أن التطرق لإشكالية العلاقة بين الفلسفة والأدب يعني من جملة ما يعني إعادة اكتشاف ما هو مكتشف أصلاً، وأعرف كذلك أن التنطع لمحاولة التمييز بين نص فلسفي ونص أدبي من الأمور غير الحاسمة، نظراً لما بين الفسفة والأدب من وشائج الجوار والقربى... أوليس الأدب أحد الطرق الأساس في التفلسف؟... فكم تفلسف الأدباء؟ وكم تأدب الفلاسفة؟!..... ومع ذلك فإن هاجسي الأساس هو هذه التخوم المشتركة بين الفلسفة والأدب، التي تتموضع فيها بعض الأجناس الأدبية (كالنقد مثلاً).

وقبل الشروع في بحث أية علاقة محتملة بين الفلسفة والأدب، لابد من إعطاء وجهة نظر في كل من مفهوميهما، أقول وجهة نظر ، لأن إعطاء تعريف جامع مانع ليس متعذراً فحسب، بل لأن التورط في مثل هذه المحاولة سيؤدي إلى انفلاش البحث، بحيث تصعب لملمته بعد ذلك. وما سأعطيه سيكون رأياً شخصياً، أو قل إنه انحياز شخصي لموقف أبني عليه وجهة نظر تتعلق بانتماءات النص وهويته.

■- الأدب تشكيل لغوي يمثل التعبير الأسمى والأجمل عن فكر الأمة وحياتها وطموحاتها .

فالأدب -برأيي- تشكيل لغوي، يمثل التعبير الأسمى والأجمل، عن فكر الأمة وحياتها وطموحاتها... وهو تعبير من إنشاء العقل والخيال معاً، على يد أفراد تجلت فيهم، وتوهجت في أعماقهم، ملامح أمتهم وخصوصيتها.

فالأدب -بما هو تعبير عن فكر الأمة وحياتها- هو تعبير تاريخي، أي تعبير متطور، يتجلى بأشكال متجددة، ويكتنز بمضامين متغيرة، باعتبار أن الشيء الذي يملك تاريخاً سيتطور تطوراً عضوياً متماسكاً، متحاشياً الطفرات والقفزات. وبما إنه تعبير أسمى وأجمل، وبما إنه تشكيل لغوي.. فهو حريص على الناحية الجمالية، لأنها -وكما وعى أرسطو- أحد أهم أسرار الأدب، والتي يتحقق عبرها أهم وظائف الأدب - أعني المتعة- لأن الأدب حين يكف عن أن يكون ممتعاً، يخرج نفسه من دائرة الأدب أصلاً.

وبما إنه من إنشاء العقل والخيال معاً، فهو ليس وصفاً، أو محاكاة فقط، وليس انعكاساً ساذجاً للواقع فحسب، بل إنه -في جوهره- خلق وإبداع، يستغرق الواقع والممكن معاً.

وبما إنه من إنتاج أفراد، فهو تعبير ذاتي، أصيل ومتفرد، موسوم بطابع مبدعه، يحمل بصماته الشخصية المتمايزة.

أما الفلسفة... وبعيداً عن تعريفها اللغوي المتقادم: (حب الحكمة)، فإنني أزعم أن فعل التفلسف، لا يتأتى من المضامين التي يتصدى لها: (الوجود بما هو موجود) فحسب، ولا من خلال التصدي للمشكلات الميتافيزيقية الكبرى (المزمنة/الخالدة): (الله/ النفس/ الحرية/ الخلود/.....)

فقط، ولا من خلال المنهج الذي يحرص الفيلسوف على اتباعه وهو يبني صرح مذهبه، أعني وجهة نظره المتماسكة داخلياً وخارجياً؛ هذا المنهج الذي تحول في حالات كثيرة إلى أقنوم مقدس، يمثل القياس الأرسطي قمته عند البعض ويمثل الجدل، ثم الجدلية بشقيها المادي والتاريخي قمة أخرى عند البعض الآخر.... إنما يكمن التفلسف في الغاية التي يسعى إليها، هذه الغاية التي نجدها -مضمرة أو صريحة- عند كل الفلاسفة على الإطلاق، وأعني بها البحث عن العام في الخاص، والتعالي عن الجزئي والعارض لمصلحة الكلي والجوهر. فالعام... والجوهر... والكلي هو ما يهم الفيلسوف، مع أهمية الخاص والعرضي والجزئي والمرحلي بطبيعة الحال.

فإذا انتقلنا إلى شكل العلاقة المحتملة بين الفلسفة والأدب، فإنني أتصورها كعلاقة دائرتين تتقاطعان، بحيث تتداخل المساحة الكبرى لكل منهما مع الأخرى، وتتخارج مساحات محدودة، ولكنها مهمة وحاسمة.

ولمعترض أن يحتج على شكل هذه العلاقة، أو على نسبة التداخل والتخارج فيها... على اعتبار أن الأدب من إنتاج ذات متفردة، لا تكتفي بنفي خارجها فقط، وإنما تعمل على إبداع هذا الخارج على صورتها ومزاجها، وحسب وعيها، ثم لا تتورع عن إعطاء هذا الخارج الذي أبدعته، طابع اليقين والضرورة والكلية، وهذه هي فكرة المعادل الموضوعي عند (ت.س. اليوت) فيما أعتقد. فالخارج في الأدب يتحدد بمزاج الذات (المبدعة)، لا بتركيب الموضوع: كن جميلاً تر الوجود جميلاً... في حين لا يكون الأمر كذلك في الفلسفة، ولا في المعرفة عموماً؛ ففي المعرفة تعمل المخيلة لصالح الفهم، بينما يعمل الفهم في الفن -والأدب أحد أهم فروعه- بوجه من الوجوه، لصالح المخيلة (على حد قول كانت).

■- بما أن الأدب، من إنشاء العقل والخيال معاً فهو ليس وصفاً أو محاكاة فقط.

وأزعم أن الاعتراض السابق -على وجاهته الظاهرية- اعتراض مرجوح، لأسباب كثيرة منها: أن الفلسفة لم تخل في يوم من الأيام من مزاج الفيلسوف، ثم إن جعل العمل الأدبي عملاً ذاتياً محضاً، ووضعه -بالتالي- خارج التاريخ، أمر فيه كثير من المغالطات.... فتتبع ظاهرة الأدب، سيكشف مدى ارتباطه بالعقل، وبظواهر الحياة الواقعية والتاريخية..... صحيح أن الأدب نتاج شخصي بالدرجة الأولى، لكن ذلك لا ينأى به عن المؤثرات الاجتماعية،.... والإنسانية عامة. فالأدب -ومن هذا المنطلق بالذات- لابد أن يتأثر بما يكوّن شخصية مبدعه من عوامل ومحددات واشراطات: فيزيولوجية، واجتماعية، واقتصادية، ونفسية، وأخلاقية، وسياسية، واعتقادية..... إلخ. فالشخصية -منتجة العمل الأدبي- محكومة -وعت ذلك أو لم تع- بمؤثرات قادمة من خارجها: (اللغة/سلم القيم/...)، فمن باب أولى أن تتأثر منتجات هذه الشخصية بذلك.

فالأدب لا يمكن أن ينهض بذاته، متحاشياً تأثير العقل والواقع والتاريخ، مثله مثل الفلسفة، وبقية الأنشطة الإنسانية الأخرى.

وربما كانت الإشارة إلى البحث الميداني الذي أجراه (د. مصطفى سويف) حول عملية الإبداع في الشعر مفيدة هنا. فقد وجد الباحث: "إلى جانب بعض العناصر المتفردة الغامضة، التي لا يمكن نفيها في عملية الإبداع في الشعر، أن للأحداث الواقعية، والمشاهدات، والاطلاعات، التي خبرها الشاعر شخصياً، صلة بما يبدعه، ومن هنا كان العمل الفني فردياً واجتماعياً في وقت واحد معاً. فهو تنظيم لتجارب لم تقع إلا لهذا الفنان (الشاعر/ الأديب/...)، لكنه تنظيم في سياق الإطار المرجعي، ذي الأصول الاجتماعية، الذي يحمله الفنان، ويتخذ منه، عاملاً من أهم عوامل التنظيم".

وبعيداً عن ذلك، فإن التاريخ يقدم الشواهد على مدى تأثر الأدب (والفنون عامة) بشروط الحياة ومعطياتها، (يخطر بالبال الشاعر العباسي علي بن الجهم). وبذلك يرتبط الأدب مع النشاطات الإنسانية، ويستلهمها في مضامينه من جهة، وفي الأشكال المتطورة التي يعبر بها عن تلك المضامين من جهة ثانية، مع الانتباه إلى أن هذا الارتباط بين الفنون والآداب، وبين شروط الواقع، لم يكن على حساب سوية هذه الفنون، ولم يكن حائلاً دون رقيها جمالياً، كما يحلو للبعض أن يدعي، لسبب بسيط جداً، هو أن هذا الارتباط حتمي ولا فكاك منه، بل إن الحضور التاريخي قد تجاوز في حالات كثيرة حد الواسطة، والرمز، ليتموضع في متن النص الأدبي، وفي صميم العمل الفني، بشكل صارخ، دون أن يسيء ذلك لجمالية الأدب والفن، حين قيض له الأديب المقتدر، الذي استطاع تقديم الشكل الجميل، والإهاب الفني الرائع، لذلك الحضور التاريخي. (أقول هذا وفي الذهن تجربة الشعر الجاهلي، بل والتجربة الشعرية العربية عامة، أوليس الشعر ديوان العرب، بل والتجربة الروائية العالمية، فالرواية ديوان الشعوب (إن صحت التسمية).

ما أردت أن أقوله -إلى الآن- أنّ في الفسفة بعداً ذاتياً، كما أن في الأدب بعداً موضوعياً وواقعياً. وعلى حد قول (هيجل): "لكل عصر شعره، والشعر فيه بعض وعيه، أي إنه متلمس بالضرورة لكل الوقائع والتحولات البارزة، التي تدخل مجرى الواقع والوعي".

■- فعل التفلسف لا يتأتى من المضامين التي يتصدى لها (الوجود بما هو موجود.) فقط

ولعل تاريخية الأدب، أي التغيير الذي يطرأ عليه (شكلاً/مضموناً)، نتيجة التغيير في الأخلاق والسياسة والاقتصاد و.... إلخ، خير دليل على العلاقة العضوية بين الأدب والواقع، فالناس ليسوا منتجي آداب فحسب، بل إنهم موضوع لتلك الآداب كذلك -وهنا تكمن المفارقة-.

فللخصوصية الحضارية والتاريخية بعد في الأدب.. وفي الفلسفة على حد سواء. فهي حاضرة بتجلياتها وانجازاتها وتطوراتها... في تجربة الأديب، وفي تجربة الفيلسوف فالأساس (البؤرة/الشرارة) في تجربة الأديب، وفي حدس الفيلسوف وتجربته يكاد أن يكون واحداً، ويتمثل في الدهشة غالباً... أما كيفية التصرف حيال هذه الدهشة، وكيفية التعبير عنها، وكيفية إعادة إنتاجها... فالأمر مضاف، وهو الذي يميز الأدب من الفلسفة. فالدهشة هي التي تسهم في تأسيس فعل الفلسفة، فهي شرارة التفلسف، وهي كذلك شرارة الأدب والفنون عامة، والمسافة بين الواقع والممكن... وبين الممكن والمستحيل... هي المدى الذي تبحث فيه الفلسفة، وهي البؤرة التي ينهض منها الأدب وتنبعث منها الفنون... وفي اللحظة التي تنتفي فيها الدهشة، أي اللحظة التي يتحقق فيها الحلم، تزول الحاجة لكل من الفلسفة والأدب.... والفنون عامة... وإلى أن يتحقق ذلك (حلم المعرفة المطلقة، وحلم السعادة المطلقة،...) وما أظنه سيتحقق في عالم الإنسان، سنبقى -نحن البشر- مقيمين في البرزخ،

الذي يفصل الحلم عن الواقع، والممكن عن المتعيّن، نتفلسف، وننتج أدباً وفناً.... ثم إن الأدب، كالفلسفة، ينطلق من الوعي -بغض النظر عن ادعاءات البعض- وإن بدا الأمر أشد وضوحاً في تجربة الفيلسوف، وفي مشروعه. إلا أن الأدب الحقيقي، لا يمكن أن يكون كذلك -أدباً حقيقياً- إلا إذا وعى ظروف محيطه، ووعى حقائق الحياة عامة، ومن ثم قام باختزانها،

وتمثلها، ليعيد إنتاجها بعد ذلك في إهاب (شكل) جميل، يكون قادراً على تمويه ذلك الواقع، وإخفائه.... فالأدب العادي، متوسط المستوى، هو الذي يعجز عن تمويه المشاعر والعواطف والمبادئ... والأيديولوجيا... أما الأدب الراقي، فهو قادر دائماً على تضليلنا، أعني على إقناعنا ببراعته وعفويته، وبراءة الأحاسيس التي يعبر عنها وبساطتها. الأدب الجيد، كاللوحة الجيدة، التي تخفي ببراعة مدهشة مصادر إنتاجها، وتقنية هذا الإنتاج، والمعاناة... والأدوات... والمراجع... التي ساهمت في هذا الانتاج... إنها تخفي العام، القابع في صميم هذا الخاص... بينما لا يهتم الفيلسوف بإخفاء مصادره، بل يحرص على التصريح بها، باعتبارها اللبنات التي تشكل مداميك مشروعه. وهذا لا يعني أن الأديب إذ يموّه العام، أنه يحط من قيمته، أو يتبرأ منه.. أبداً.. كل ما في الأمر أنه يعبر عنه بشكل فني جميل.. فالأديب يؤمن -دون أدنى شك- بأن العام أسمى من الخاص، والمطلق من الفردي، ولكن طبيعة الأدب تجعل العام يتجلى في الخاص، والمطلق في الفردي المشخص، والعقل في الشخص... إذ بدون الخاص والفردي والشخصي، ليس المطلق والعام والمعقول إلا إمكانية مثالية مجردة... وهنا تكمن مهمة الناقد، ليكشف عن هذا العام والمطلق والمفعول، في صلب هذا الذي يصر على التظاهر بغير ذلك.

فالحقيقة -إذاً- تشكل مضمون الأدب، كما تشكل مضمون الفلسفة،... والنص الأدبي قد يتشابه مع النص الفلسفي من حيث المضمون، إذ لا فرق بين التفلسف وبين إنتاج الأدب من هذه الناحية... ومع ذلك فالأدب والفلسفة أبعد عن أن يكونا شيئاً واحداً، فهما متمايزان من جهة الشكل.... وهذا الشكل هو الذي يكوّن جوهر الأدب. (دون الوقوع الفج في شرك الشكلانية). لعلنا بدأنا نخرج من المساحات المشتركة (المتداخلة) بين الفلسفة والأدب، لنبدأ من نقطة يشتركان فيها، ويتفاصلان اعتباراً منها... ألا وهي اللغة. فاللغة أداة الفلسفة، كما هي أداة العلوم الأخرى، لكنها تمثل بالنسبة للأديب المادة الخام التي يشكل منها نصه. فالأدب ليس أدباً لأنه اختار أن يتحدث عن موضوعات معينة، وإنما لأنه اختار طريقة معينة لهذا الحديث، وهذا ما يميز الأدب من الفلسفة، ومن سواها من المجالات. فالفيلسوف ينتج نصاً يوضّح فيه مبادئ فلسفته، أما الأديب فينتج، أو بالأحرى يخلق نصاً إبداعياً، تدخل اللغة طرفاً أساساً فيه، حيث تغدو الكلمة رمزاً أكثر منها معنى... فعلاً لا ماضي له... فعلاً يبدأ من الاستعمال الخاص والشخصي والمتفرد، الأدب كتابة من نقطة الصفر (كما عنون رولان بارت أحد كتبه). ومن هنا كان الأدب (خاصة الشعر) توهجاً للغة، وحياة جديدة لها، لأنه يحمّلها من المعاني أكثر مما تعودت أن تحمله، وأكثر مما في الأذهان عادة... وهاجس كل أديب أن ينجح في إقامة علاقات مبتكرة بين الكلمات والجمل، عليها بصماته، بقصد خلق التوتر والزخم والإيقاع والانسجام... ومن ثم إنتاج نص مختلف....

■- الأدب من إنتاج ذات متفردة لا تكتفي بنفي خارجها فقط وإنما تعمل على إبداع هذا الخارج.

فاللغة في الأدب تشحن بطاقة مستمدة من موهبة الأديب، ومن مقدرته، فتتجاوز ذاتها، وتفيض بأكثر مما تعد به، وتشير إلى أكثر مما اعتادت أن تشير إليه، ومما اعتادت أن تثيره في

الأذهان عادة، لأن الأديب يقوّلها أكثر مما تعلمت أن تقوله (حسب أدونيس)…. وهذا هو الفرق الحقيقي بين الفلسفة (والكتابة عموماً) وبين الأدب.. ففي الفلسفة (والكتابة) يتعامل الكاتب مع اللغة بصفتها أداة للتعبير، وقناة للتوصيل، وليس أكثر من ذلك… فيقوم بلصق الألفاظ، وبناء القوالب والأنماط اللغوية، وفق نحو معين، (لكل لغة نحوها الخاص)، ويبقى هو (الكاتب) متموضعاً خارج ما يكتب… فاللغة أداة حيادية، واستخدام الكاتب لها استخدام نفعي بحت.. أما الأديب، فعبر استخدامه الخاص والشخصي المتمايز للغة، فإنه يتموضع داخل نصه…. فالأدب -إذاً- استخدام شخصي للغة، وتوظيف موجه لها، وفرض طريقة معينة في التعبير عليها، وإجبارها على اتخاذ شكل (تشكيل لغوي) شخصي مختلف.

ففي حين يحاول الفيلسوف (والكاتب عموماً) تقديم نص واضح، محدد، (مع احتمال إخفاقه في ذلك)، نجد أن الأديب مهتم بخلق نص مفعم بالإيحاءات، مما يسمح بتعدد القراءات (التأويلات)…. بمعنى أن النص الأدبي -خلاف أي نص آخر- حمّال أوجه، ومنفتح باتجاه ممكنات كثيرة، ومعاني متعددة. فهو قابل للتمعني (بلغة العوام الفصيحة)، وبناء مستويات من المعنى تتناسب مع المتلقي، ومع شروط التلقي. فهو (النص الأدبي) بعد أن يحظى بتوقيع مبدعه، يصبح ميداناً للحوار المتكافئ بين المنتج والمتلقي، لكل منهما حقوق متساوية في تأويله.. وبهذا يكون النص الأدبي -خلاف سواه- نصاً غير منجز، وغير قابل للإنجاز النهائي، مادام يكتب من جديد مع كل قارئ، بل مع كل قراءة. وبناء على ما سبق نستنتج أن النص الأدبي:

■- الخارج في الأدب يتحدد بمزاج الذات المبدعة لا بتركيب الموضوع.

1- نص أنتج بقصد أن يكون كذلك (نصاً أدبياً)، وهو صادر عن ذات تعرف مهمتها، وتعرف غايتها.

2- نص يستخدم اللغة استخداماً خاصاً (ضمن الفضاء الواسع لقواعد اللغة ونحوها وصرفها)، ويبني أنساقاً لغوية عليها بصمات شخصية فريدة.

3- نص لا يستخدم البرهان العقلي، ولا التحليل المنطقي، إنما يستخدم الأسلوب البياني، القائم على الإقناع والتأثير والإيحاء، ومخاطبة الوجدان والعاطفة، وهو ما يسمى بالخطاب الشعري (أو الأقاويل الشعرية بلغة الفلاسفة العرب) المعتمد على الخيال والتخييل، وبناء الصور الفنية.

4- نص ممتزج بذات مبدعه لدرجة التعضي والتوحد، فالأديب متموضع بقوة داخل نصه، لا يكاد يريم.

5- نص لا يقدم حقائق محددة (وإن كانت الحقيقة رائده)، باعتبارها إحدى القيم الإنسانية الخالدة: (الحق/ الخير/ الجمال). فهو وإن كان مجال نفوذ لقيمة الجمال، تمارس فيه نوعاً من السلطة، إلا إن القيمتين الأخريتين لا تنفيان، ولا يجب أن تنفيا خارجه.

6- نص يسعى لتوريط المتلقي في إعادة إنتاجه، حيث لم يعد مجرد زبون مستهلك لمادة ناجزة الصنع، وإنما غدا شريكاً حقيقياً في إنتاج، وإعادة إنتاج النص الذي هو في طور الإنجاز دائماً.

وإنني أزعم بأن الناقد قارئ متميز، بما يملكه من موهبة، وبما حصّله من أدوات، لذلك فهو في إعادة إنتاجه للنص، يرتقي به إلى آفاق قد يقصر عنها سواه…. فتتخذ قراءته مرجعاً، يجتره القارئ العادي والكسول، بل ربما تحولت قراءة الناقد إلى نص مواز، طغى في كثير من الحالات

على النص الأصلي، -كما هي الحال عند أصحاب المذاهب والمدارس، الذين صادروا كل القراءات الممكنة لصالح قراءتهم -من خلال سلطة نصهم.

ها قد عدنا إلى النقد، وإلى التخوم المشتركة بين الفلسفة والأدب.

❑❑❑

إشكاليات الكتابة الجديدة

د. سليمان الأزرعي

المفاهيم والمصطلحات النقدية ليست بنت عصر أدبي دون آخر. فلكل عصر أدبي مصطلحاته ومفاهيمه . والمصطلحات والمفاهيم – عبر التاريخ تتجه نحو الدقة في الدلالة، وتوحي مع الزمن بشيء من التخصصية والتخصيص. وقد أسهم علم الجمال في تحديد المصطلح النقدي. وأوقف مجانية الاستعمال للمصطلحات والمفاهيم. إضافة إلى تطور الفكر النقدي العالمي، وتداخل النقد بالمعارف والعلوم الانسانية، الأمر الذي أدخل – بالضرورة – مصطلحات اضافية أكثر تخصصية وأدق دلالة .... ومن هنا تأتي الصعوبات لدى القارئ غير المتخصص، وهو يطالع جملة من المفاهيم التي يسمع بها لأول مرة، مما يجعل من النقد مادة غير شعبية، وحوزة لفئة من المحترفين في بعض الحالات!.

كما تتداخل فروع الإبداع الأدبي، وتضيع الحدود بين فرع أدبي وآخر ...

■تضييع الحدود بين فرع أدبي وآخر يقف وراءه مبدعون يتمتعون بجرأة تاريخية.

ويبدو – في الكتابة الجديدة – أن وراء ضياع مثل تلك الحدود، إنما يقف مبدعون يتمتعون بجرأة تاريخية . فهم يحطمون النظم الكلاسيكية في النوع الأدبي الواحد، ويتحكمون بمقادير توظيف عناصر هذا النوع أو ذاك . بمعنى أنهم يهدرون (الزمان) كعنصر كلاسيكي في الكتابة الدرامية لحساب المكان أو العكس. .. وهكذا تأتي (يوليسيز) لجيمس جويس بزمن مقداره يوم واحدٌ !!. وتمتد الرواية لمئآت من الصفحات ... كما تزحف الرواية على المسرحية أو العكس... وتتداخل أشكال الكتابة لتؤدي إلى أنواع جديدة فيما يسمى (المسروية) .. وما إلى ذلك من أشكال الكتابة .. وعلى صعيد الشعر، يكاد نظام عروض الخليل يتوارى في غمرة انتصار تجربة شعر التفعيلة ... كما يغامر الشعراء بموسيقا ونظام التفعيلة الواحدة لصالح الكتابة الحرة، الأمر الذي أفضى بما يسمى بقصيدة النثر، التي يزعم الشعراء بأنها تمتلك من (الموسيقا الداخلية) ما يكفي لتسميتها (قصيدة النثر) والواقع أن القصيد هو الشعر . والشعر وزن وموسيقا . ولقد شهد مطلع الستينات اقبالاً شديداً من قبل شعرائنا العرب على قصيدة التفعيلة، متنازلين عن قوالب الخليل الصارمة . وبذلك قلصوا شروط القصيدة العربية . ثم ما لبث هذا التيار أن أثبت قدرته على الحياة متجاوزاً كل الصعوبات التي واجهها شعراؤه في الأربعينات .. ولكننا نتذكر بأن قصيدة التفعيلة حين تنازلت عن شروط الشعر الكلاسيكي، ونظام قوالب (الخليل) بقيت تعترف بأن الشعر موسيقاً أولاً وقبل كل شيء.

غير أن (قصيدة النثر)، تعني التنازل التام عن النظام الموسيقي بشروط (الخليل) وبشروط التفعيلة . فماذا بقي من الشعر والحالة هذه ؟ الموسيقا الداخلية ؟ وهل لهذا التعبير مقياس ؟ وهل له

مدلول محدّد ؟ الجواب – بلاشك – لا . الطاقة التعبيرية ؟ ربما . ولكن لماذا لا نسمي كل كتابات (جبران) النثرية التعبيرية قصائد نثر؟ وغيرها من الكتابات العربية التعبيرية ؟

والآن هل (قصيدة النثر) مشروعة؟ .. من وجهة نظرنا أنها مشروعة . على ألا تدخل في باب تصنيفات الشعر . ويمكن التعامل معها على أنها نص أدبي وليس بالضرورة شعراً . رغم أنها عندما تنازلت عن النظام الموسيقي، حققت لصانعها المزيد من درجات السموّ التعبيري . ذلك أن التخلص من الموسيقا يرفع عن كاهل المنتج واحداً من الأعباء المهمة (الموسيقا)، التي تتصارع مع اللّفظ والمعنى . ولكن عند هذا الحد، التنازل الكلي عن الموسيقا، نكون قد خرجنا إلى نوع أدبي آخر، لن يكون شعراً بأية حسبة . ولهذا فإننا نقترح تسميتها (بالنص الأدبي الحر).

لقد فتحت المدارس النقدية الجديدة الباب لكافة أشكال الكتابة . وحاولت فرض الكثير من تلك الأشكال على فنون الإبداع، مدعيّة امتلاك مالم تمتلكه أيّ من المدارس النقدية القديمة ؟.ولا نعتقد أن مدرسة نقدية بعينها – كائنة ما كانت – بمقدورها أن تقدم الإنجاز النقدي الكامل وحدها، دون أن تستعين بفعاليات المذاهب الأخرى . فاللسانيات على سبيل المثال، ينفتح المجال أمامها اليوم رحباً وفسيحاً لخدمة النص الأدبي عبر العملية النقدية . وتؤكد في كثير من الممارسات النقدية مقولة (بارث) : (إن العلاقة بين العلوم البحتة والإنسانية ظلت منقطعة، إلى أن ظهرت اللسانيات ففتحت مجالاً لامتناهياً لاستفادة العلوم التطبيقية بشكل غير مسبوق) . وهكذا، شرعت اللسانيات بتقديم خدمات واضحة للأدب، منذ أن نادت بالتوجه نحو النص. وهجرة القراءات الخارجية التي تمر من فوق النص .. ولكنها مع كل ما قدمت من خدمات واستكشافات مباغتة، لاتستغني بحال عن ربط النص بصاحبه، وربط صاحبه ببيئته الأدبية والاجتماعية ...

■قصيدة النثر يزعم كتابها أن الموسيقا الداخلية تكفي لتسميتها قصيدة .

ولقد دخل الكومبيوتر عالم النقد، وحقق ما يسمى اليوم (بالنص الالكتروني)، الذي يدرس ويفكك كل جزئيات النص. ويقدم للنص الأشكال الالكترونية المحايدة، ويقيم المقارنات ويخرج بالنتائج ؟ وما إلى ذلك ... ولكنه أعجز من أن يصل إلى روح النص الأدبي والقوانين الداخلية، والجدليات اللفظية والمضمونية التي أعطت للنص نظامه وحضوره الابداعي ...... ومن هنا، لا بدّ للألسني ان يتراجع عن شموليته وفروسيته، وإن يستعين بأدوات المدارس الأخرى ... والأمر كذلك بالنسبة لأية مدرسة نقدية تزعم الشمولية والتفرد، وتدعي امتلاك العلم كل العلم . رغم أنها بهذا الفهم أنما تنضم إلى قائمة العوامل المناهضة للابداع ولحرية المبدع . لأنها في النهاية تدفع بالمبدع إلى خانتها وتحاول حصره في ملعبها بقهرية لا تقل عن قهرية منظومة العوامل والسلطات التي تقف في مواجهة المبدع وابداعه.

والكتابة معركة حقيقية يخوض غمارها المبدع داخل نصه الإبداعي . والحرية زاده في تلك المعركة ... إنها محاولة للوصول إلى حالة الانعتاق من كل ما يعيق عناق الانسان لبشريته . والكتابة فعل ثقافي وسلوك سلمي يسعى المبدع من وراءه لتغيير العالم..فعل غير مسلح، ولا يؤمن فاعله بالتجييش والتعبئة ... هو معركة فردية بطلها الكاتب، وميدانها النص الابداعي ... الذي يمثل أعلى درجات الضحك والغضب، والحزن، وينطوي على عزم أكيد لتغيير الواقع .. ذلك الواقع الذي يضغط بثقله على وجدان المبدع، ويستثيره بألسنته الاستفزازية، التي لا تنفك تدفع به إلى مزيد من

التّصدي عبر محاولته لإعادة صياغة الواقع كما ينبغي أن يكون عليه من وجهة نظر المبدع، وداخل النص الابداعي، ومن هنا، فإننا نوافق (فرويد) على تفسيره للأدب ،والتعامل مع الأديب على أنه إنسان غير سوي، ومصاب بالمرض، وأن شفاءه لا يتم بغير إبداعه ... لأنه لن يستعيد توازنه بغير تلك المحاولات التي يبذلها لإعادة صياغة جماليات العالم من حوله عبر النصّ الابداعي...

ولأن المبدع إنسان مسلح . ولا يملك استعمال يديه ورجليه، أو استعمال السلاح في محاولة تغييره للعالم كما الآخرين – ليستعيد توازنه، فلا سبيل له غير إبداعه ... ولا زوادة لذلك الابداع غير الحرية ...

■الواقع الذي لا يقبل المراوغة ان القصيد هو الشعر. والشعر وزن وموسيقا .

■قصيدة النثر تعني التنازل التام عن النظام الموسيقي .

وبعد، فأي عالم ذلك الذي يسعى المبدع لترجمته عبر سلوكه الابداعي السلمي دونما حرية .. ودونما انعتاق من كل ما يزري بتفوقه، ويحدّ من التحامه الحميم ببشريته ؟؟ مشكلة الكاتب في العالم الثالث، انه أمام قائمة من المحرمات التي تصدمه... ولهذا، كثيراً ما يمارس المبدع القمع ضدّ النص فيوقف شخوصه وأبطاله عند حدود ما اصطلح على تسميته بالرذيلة الاجتماعية، ويتربع في جمجمته ألف رقيب اجتماعي يزري بتلقائية أبطاله، فيضطر إلى تحريكهم بما هو مسموح به اجتماعياً، ويبتعد عمّا هو ضروري لهم بشرياً بحكم تكوينهم كنماذج ! أليس هذا قمعاً معادياً للحرية ؟ ومن داخل العملية الابداعية نفسها .. ألم يكن المجتمع بتركيبته الاجتماعية يتربع في جمجمة المبدع .. ويمارس عليه الرقابة اللاأخلاقية التي تزري ببشريته وتهدر تلقائيته وصدقه الابداعي؟ حتى إذا خرجنا من داخل العملية الابداعية، تعرض للنص المنتج ألف رقيب، كدوائر المطبوعات والنشر، ودور النشر، والترويج، والتسويق، ورأس المال الذي لا يهمه طبيعة المُنتَج الابداعي، بقدر ما يهمه ان يحتسب العوائد!. وتلك من مصائب رأس المال التي لا سبيل إلى الخلاص منها . إلا بالاعتراف الرسمي بمسلسل الجرائم المنظورة وغير المنظورة، التي تُرتكب ضد النص الابداعي، وتخصيص الحق الذي يضمن للمبدع الخروج من سائر المعيقات التي تهدر، ابداعه وتسيء لبضاعته، وتسفه صناعته.. وتتوقف عن التعامل معه على أنه إنما لا ينتج غير الفتنة ....

وفي هذا السياق، فإننا ننظر إلى كل الجهات التي تقف بوجه الابداع الحر على أنها معادية . وجريمتها ليست فردية، بل ترتدي طابع الجريمة الوطنية والقومية، لأن أصحابها يحولون دون تفجر الابداع الوطني العام، ويعيقون نضوج الظواهر التاريخية الابداعية، ويحاربونها كخبث .

أما حول علاقة المبدع بالسلطة . فهنالك إسفاف شديد في فهم هذه المسألة لدى الكثيرين . فهم يعتقدون أن المبدع لكي يحافظ على انعتاقه الابداعي، ينبغي الاّ يقترب من الحكم والسلطة، ليحافظ على استقلاليته ... وهذا فهمٌ مسف للغاية .. فكثيرون هم الذين يتطيّرون من الاقتراب من السلطة، ويتبرؤون منها حرصاً على استقلاليتهم .

إلاّ أنه – وبحسب فهمنا – غالباً ما يكونون في خدمة السلطة السياسية، من خلال الجوهر النزق لابداعهم ومواقفهم المتطرفة التي لا تخدم . فالكاتب الذي يهاجم السلطة، ويطرح نفسه بديلاً لها بزعم الشمولية وامتلاك الحق، إنما هو في خدمتها تماماً . ولكن خدمته غيرمأجورة . وهذا هو الفارق . إذن . والأمر مع ما يسمى (باليمين) كما هو مع ما يسمى (باليسار) . لا فرق ...

المسألة تكمن في الموقف الداخلي للمبدع من قضية الأدب والإبداع والثقافة، لا من حيث قربه وظيفياً – من السلطة . فهو جزء من نسيج اجتماعي له ميادينه الشامله . والثقافة والابداع واحد من تلك الميادين . وهو داخل هذا الميدان – بالضرورة – بحكم وجوده الاجتماعي .

المهم ألاّ يتورط في لعبة السياسات الثقافية التي تدفع به لارتكاب الموبقات ضد الحرية والابداع الحرّ، لأنه عندها سيتحول إلى سياسي مهمته تنفيذ سياسات السلطة، التي يمكن أن تكون معادية للابداع في بلاده، وبالتالي معادية للحرية والإبداع الحر... في هذا الموقع، ينتهي الحديث عن الإبداع . ونبدأ بالحديث عن سياسات ثقافية ... ويمكن إدانة (المبدع) من خلال جوهر مواقفه المعادية لحرية الإبداع ... أما السلطة، فهي بحاجة لاستكمال أطرافها – وعلى مرّ عصور التاريخ – منذ (تيمورلنك) الذي كان لا يفارق (كرماني) شاعر أمته العظيم، ومروراً بسيف الدولة، الذي لم يكن بغنى عن المتنبي عظيم شعراء عصره، وانتهاء بـ (فاتسلاف هافل)، الرئيس التشيكي الأديب، الذي لم تحل عذرية الادب والابداع دون وصوله إلى سدة الحكم في بلاده .. تلك هي المسألة . ولكننا لا زلنا نخلط السياسة بالأدب وبدلاً من أن ندين السياسات الثقافية للأديب (الحاكم) في السلطة الغاشمة في بلاده !!، ندين أدبه وابداعه، بمجرد اقترابه – وظيفياً من السلطة، وننسى أن الرقيب الأديب في دائرة المطبوعات والنشر، هو ملاذنا ومخرجنا بحكم وعيه وموقفه الثقافي، نكشفه كلما اصطدمنا بالعقلية الرقابية المعادية للأدب والابداع والحرية والحياة، في كثير من أقطار العالم الثالث التي ترفع الشعارات الثورية الكبرى .. ومع كل ذلك، لازلنا بحاجة إلى مزيد من الدروس كي نفهم جوهر المسألة .. ويبدو أنه لابد لنا – كمتخلفين اعتادوا على لونين فقط – أن نعبر شخصياً في كل الاحباطات والتجارب، فيما – يجري العالم من حولنا بسرعة الضوء، بأرقام فلكيّة ... وذلك أشدّ مأساوية..

■لقد فتحت المدارس النقدية الجديدة الباب لكافة أشكال الكتابة .

■لا يمكن لمدرسة نقدية بعينها أن تقدم الإنجاز النقدي الكامل وحدها .

من هنا، ومن هذا الموقع الدقيق والحساس، وفي مثل هذه المواطن، تبدو امكانيات الكاتب في الإسهام بحركة التقدم في بلاده ... ورغم أنه قائد غير منظور ، وغير معترف به، إلاّ أنه يرفد تيار الحياة، ويدفع بكل النوايا المترددة إلى الأمام نحو عبور تجربة التغيير في محطات التردد التاريخي في بلاده .. والمسألة اشكالية مشروعة أحوج إلى الفكر والتروّي...

ولنعترف بعدالة، أن قادة التجديد في الآداب العالمية – وعلى مرّ التاريخ غالباً ما كانوا من الشباب . لأن روح الشباب دائماً اقتحامية . ولا تعترف بالمحذورات وقدسية الأشكال الأدبية (الكلاسيكية) المتعارف عليها ...وهي دائماً الثائرة على الأشكال والمضامين ... وغالباً ما تأتي ثوراتها مجانية نابعة من روح الشباب الرافض . ولكنها في القليل من الحالات، تؤسس لحركات الاستكشاف، التي تستشعر روح العصر الطالعة من ركام الراهن الآسن . لأنها بطبيعتها متحركة، قلقة، رافضة وغير انضباطية ... ومن هنا تأتي المواليد الجديدة، وتظهر التحولات النوعية في الآداب العالمية، وتنشأ مراكز قيادة التيارات التعبيرية في الآداب العالمية ... والشواهد لا حصر لها .. وفي أدبنا العربي ما يكفي للاستشهاد على ريادية الشباب، منذ طرفة بن العبد، الوجودي المبكر – وحتى السّياب. إذن الكتابات الشبابية في غالبيتها جريئة وقحة، متغطرسة، واثقة، فجة، ثورية ، مباغتة، وربما فارغة تجريبية مجانية ... ويبدو أن التطرّف والمغامرة طابعها الأوضح ... ومن تلك المغامرة، وذلك التطرف الرافض، يخرج التجديد، الذي غالباً ما يسبقه ضجيج شبابيٌّ عام

يشبه ضوضاء الرعاع، ولكنه سرعان ما يهدأ، ويصفو سير التيار المندفع الهائج بعد انسداد تاريخي- كما لو كان الأمر قانوناً موضوعياً - لتظهر في مسيل النهر القليلُ من اللآلىء التي تجتذب الإبصار، وتنتزع الاعتراف من جميع المحافظين المحترمين المؤمنين بجدلية الحياة، وحركة الديالكتيك المنسحبة على الظواهر الابداعية العامة للبشر.

إذن، ابداعات الشباب كثيرة من حيث الكمّ . لكن ما يندر بالتجديد منها قليل. وهو يبعث بطبيعته على القلق - كإبداع - ولا يدعو إلى الراحة، وكثيراً ما يستفزّ النقاد، ولايسمح لهم بالاكتفاء بقراءة ذلك النوع من نتاجات الابداع الشباب . ونحن هنا نعبر عن حالة خاصة تجاه الابداع الشبابي . إذ تستفز الناقد كتاباتهم وجرأتهم، ولهذا، كثيراً ما يكتب عنهم .. أما أولئك (الشيوخ) من الكتاب الذين يبيعون المواعظ الاخلاقية الحسنة أو السياسية الثورية، فلم يعد النقاد يطيقونهم . بل يشعرون بمتعة واطمئنان مع الكلاسيكيين الكبار، وينطلقون معهم، باعتبارهم حالات ابداعية مبرّرة فيشعرون بالمتعة، ويشعرون بالطاقة البشرية المتوازنة التي تنطوي عليها كتاباتهم ...

■العلاقة بين العلوم البحتة والانسانية ظلت منقطعة إلى أن ظهرت اللسانيات .

وربما تتجلى في أدبنا العربي الحديث روح الكتابة الشبابية في القصة والرواية، أكثر منها في الشعر ؟. هكذا ألاحظ ؟. ولهذه الملاحظة تفسيراتها التي قد لا يتسع المجال للحديث عنها وتبريرها فلسفياً .. لكننا، وفي جميع الحالات، يتأكد لنا أن الفاتحين الشباب، والمستكشفين، والمباغتين، والمبهرين، والمبشرين، دائماً يمتلكون طاقة معرفية تنعكس في أعمالهم، وأن العامل الحاسم في ابداعاتهم المحترمة يكمن في امرين : المعرفة، والصدق الفني .. وربما يبهرك بعضهم لمرة واحدة . وفي عمل من أعماله .... لكن سباق (المسافات القصيرة) ويريق مواطن الارتزاق، وتسوّل الشهرة، يردي بصاحبه، لأن الكم المعرفي في تجربته الإنسانية، حصيلته الثقافية الإنسانية أيضاً، لم تكتمل ، فلم تحمه. نحن هنا نتحدث عن الشباب وأدب الشباب . وعن روح العصر والمعرفة الجديدة، ولكن هذا الحديث الوديّ عن أدب الشباب، لا يعني اننا لا نجد انسانيتنا - كقراء قبل أن نكون نقاداً - في ابداعات الروّاد والمؤسسين الكلاسيكيين في الآداب العالمية .. إننا نشعر بشيء من الانتهازية والاستئثار ونحن نستحوذ على تجاربهم - عبر كتاباتهم - ونتمتع بها كأشهى ما نعرفه في حياتنا دونما عناء.. لقد لخصوا بشريتهم العظيمة والغنية، وقدموها لك في كتاب .. قد لا يزيد ثمنه عن سعر يوم عمل من راتبك أي غُلب ذلك الذي منيوا به في هذه المعادلة ... وأي غرابة في حسبة الربح والخسارة تلك !

❑❑❑

تأنيث القصيدة

قصيدة الـتفعيلة بوصـفها
علامة على الأنثوية الشعرية

د. عبد الله محمد الغذامي

-1-

لا أظننا قد بينا المعنى العميق لكون الفتح الشعري الحديث قد تم على يد امرأة .ففي عام 1947 وقعت الكوليرا في مصر، وهناك في بغداد وقعت (كوليرا) أخرى .إحداهما مرض قاتل وموت، والأخرى انتفاضة ومشروع إحياء.

هذه مسألة معروفة في تاريخها وتاريخ ما أعقبها من نقاشات ومجادلات ملأت صفحات ديوان العرب الحديث. والكل يعرف حكاية قصيدة (الكوليرا) (1) لنازك الملائكة وعلاقتها بوباء الكوليرا الذي أصاب مصر عام 1947 ثم ماجرى من جدل طويل حول انطلاقة الشعر الحر وبدايته وريادته، مما هو من معروف القول والبحث(2).

ولكن موضوعنا هنا هو في طرح الأسئلة حول هذه الحادثة الثقافية وارتباطها ارتباطاً مركزياً بنازك الملائكة.أقصد نازك المرأة الأنثى التي حطمت أهم رموز الفحولة وأبرز علامات الذكورة وهو عمود الشعر .

■الشعر شيطان ذكر كما يقول أبو النجم العجلي ، وهو جمل بازل كما يقول الفرزدق.

هذا هو السؤال الذي لم نتنبه إليه ولم نقف عنده ولم نطرحه على أنفسنا (3) فكيف حدث هذا من أنثى؟ والأنثى في المعتاد الثقافي مجرد كائن تابع وضعيف وعاجز ..؟

ثم ماذا جرى بعد هذا الاغتصاب والانتهاك الجريء ضد عمود الفحولة ..؟

-2-

الشعر شيطان ذكر – كما يقول أبو النجم العجلي– وهو جمل بازل– كما يقول الفرزدق – (4) والجمل البازل هو الفحل المكتمل، وبما إنه كذلك فهو طعام الفحول. والفحول طبقات وأعلى هذه الطبقات هي مقام الرجال الأوائل أهل الكمال والتمام . وكل من جاء بعدهم فهو أقل منهم وتتقلص المنزلة جيلاً بعد جيل حتى ذلك اليوم الذي لا يبقى فيه للاحقين أي مزية أو فضل على سابقيهم لأن الأول ما ترك للآخر شيئاً منذ أن أكل الفحول الجمل البازل وراح الشعر كله والمعنى كله إلى بطن الشاعر الأول، فحل الفحول. وليس للأنثى بوصفها كائنا ناقصاً أي نصيب من لحم

الجمل أو من همسات شيطان الشعر، فالجمل ذكر منحاز إلى جنسه من الذكور والشيطان لا يجالس إلا الفحول لأنه ذكر وليس أنثى . ولذا صارت العبقرية الإبداعية تسمى (فحولة) وليس في الإبداع (أنوثة) ،وإذا ما ظهرت امرأة واحدة نادرة وقالت بعض شعر فلا بد لها أن تستفحل ويشهد لها أحد الفحول مؤكداً فحوليتها وعدم أنوثيتها لكي تدخل على طرف صفحات ديوان العرب وتتوارى تحت عمود الفحولة، هذا ما جرى للخنساء(5) وهو مثال واحد يتيم لم يتكرر في ثقافة الشعر على مدى لا يقل عن خمسة عشر قرنا .

هذا هو المشهد الثقافي الذي يطغى على ذاكرة الثقافة قبل ظهور نازك الملائكة في عام 1947.

ومن هنا فإن ظهور هذه المرأة في هذا الوقت ليس بالشيء العادي وليس بالشيء الطبيعي- إذا فسرنا مفهوم الطبيعي بناء على المعطى الثقافي وليس المعطى الفطري-.

والوقائع تؤكد أن الحدث لم يكن عادياً . وهذا أمر نستطيع استكشافه من خلال ردود الفعل على مشروع نازك الملائكة . وقد جاءت الردود بوصفها بعض أدوات الفحولة في الدفاع عن ثقافة الفحول وأخذت بالتسلسل التالي:

أ- كان أول رد فعل مضاد وأبرزه هو إنكار الأولوية على نازك، وقد كتبت بحوث كثيرة ودراسات متعددة، كتبها رجال فحول ينكرون عليها الأولوية وينفون عنها الريادة ويؤكدون أن قصيدة الكوليرا لم تكن القصيدة الأولى في اختراق نظام عمود الشعر وعروضه المذكر، وينسبون ذلك إلى رجال سابقين عليها أو معاصرين لها.المهم عندهم هو منع هذه الأنثى من شرف الريادة، بمعنى أن الفحولة لا يكسرها إلا فحل، أما الأنثى فليس لها إلا أن تكون تابعة لا رائدة وعاجزة لا قادرة وتظل الأنثى أنثى وليس لها مكان في فنون الفحول(6)

■ليس للأنثى بوصفها كائناً ناقصاً أي نصيب من لحم الجمل أو من همسات شيطان الشعر.

ب- كانت هذه واحدة من أدوات الفحولة في مكافحة تلك الآفة المؤنثة، ولعل الثقافة بحسها المذكر لم تكن على ثقة تامة من نجاح خطتها الأولى في إنكار أولوية هذه المرأة المدعوة بنازك الملائكة فاتبعت الثقافة متمثلة برجالها الفحول هجومها على هذه الأنثى بحيلة أخرى، وجرى القول بأن قصيدة الكوليرا ليست قصيدة حرة وأنها - فحسب - نوع من أنواع الموشحات. وهذه حيلة قال بها أحد المستشرقين (7) مانحاً خدماته للدفاع عن فحولة الضاد...ولو نجحت هذه الحيلة فستكون الريادة حينئذ من نصيب أحد الفحول وتحديداً بدر شاكر السياب وسيجري طرد المرأة عن هذا الشرف المذكر.

جـ- وتأتي الحيلة الثالثة في الدعوى التي تقول إن قصيدة نازك الملائكة (الكوليرا) ليست سوى تغيير عروضي، وهذا أمر لا يعبأ به، والأهم هو التغيير الفني، وهذا في زعمهم لم يحدث إلا بعد سنة من نشر (الكوليرا) أي في عام 1948 في قصائد مثل (في السوق القديم) للسياب و(الخيط المشدود لشجرة السرو) و(الأفعوان) لنازك(8).

وهذا مسعى يهدف إلى زحزحة الحدث وتحييد مفعوله ونقله من فعل التكسير الحسي لعمود الشعر المتمثل بقصيدة الكوليرا إلى التغيير الفني الذي يغفل مسألة التكسير ورمزيتها . إنها محاولة لمداراة المعنى العميق لحادثة كسر عمود الفحولة على يد أنثى، وبالتالي فهو حفاظ على ماء وجه

الفحولة وتستر على حادثة الانتهاك، والغاء هذه الواقعة من الذاكرة بواسطة تهوين أمرها وسلب المعنى الدال منها . وبذا لن تكون المرأة سوى واحدة من آخرين أسهموا في تغيير مضامين الشعر، وكلهم رجال يفعلون فعل الرجال وهي تفعل فعلهم كشأن جدتها الخنساء مع فحول زمانها.

د- ثم أخيراً يأتينا فحل آخر أحس أن الدفاعات الأولى كلها لم تكن كافية لحماية الفحولة والثقافة الذكورية فلعب لعبة متمادية في دهائها فراح يعطي نازك الملائكة الحق في الشاعرية ولكنه ينكر عليها تجرؤها على التنظير للحركة الشعرية . ويروح يسخر من أفكارها النقدية ومن رؤاها الفكرية ويقرعها تقريعاً لاذعاً على كل رأي رأته أو قول قالت به أو قاعدة أسندت إليها أو قانون اكتشفته، وكأنه يقول لها مالك ومال شغل الرجاجيل(9).

وأن تكون المرأة شاعرة فهذا أهون على الفحولة من أن تكون منظرة وناقدة وصاحبة رأي وفكر ونظرية .

هذه دفاعات أربعة لا يعجزنا أن نلاحظ البنية العسكرية فيها، فهي تماثل الخطوط العسكرية من خط دفاع أول ثم ثان إلى رابع، وكل خط يكون أكثر تحصيناً وأقوى احتياطاً من سابقه . والفكر العسكري بوصفه أبلغ أنواع الفحولة وأشدها ذكورية هو ما يدير دائرة الحوار الذي هو علمي في ظاهره ولكنه في جوهره ليس سوى خطاب فحولي استنهض ذاته وحكحك أدواته وأسنة أقلامه لمكافحة هذه الأنثى المتجرأة على سلطان الفحولة وعمودها الراسخ .

■ثمة قناع ثقافي وقائي تستعمله المرأة لكي تعبر ذلك الطريق الطويل الشائك.

-3-

ماذا فعلت نازك الملائكة بعمود الفحولة...؟

في ظاهر الأمر لم تكن المسألة سوى تغيير عروضي تجريبي، هذا ما يبدو على سطح قصيدة الكوليرا المنشورة في أواخر عام 1947 .ولقد تعامل الدراسون مع هذا المستوى السطحي التجريبي وانطلقت الدراسات تحوم حول هذا الأساس العروضي والفني الخالص، وكأن المسألة مسألة تجديد أدبي شعري لا أكثر . ولقد أسهمت الملائكة نفسها بتغذية هذا المنطلق الفني الصرف، ربما لأنها لم تكن تعي أبعاد فعلتها وخطورة ما أقدمت عليه، بسبب هيمنة النسق الثقافي، الذي هو نسق ذكوري، عليها، وتطبعها بشروط هذا النسق المذكر وخضوعها لذهنيته.

ولربما أنها كانت تعي أبعاد فعلتها فتظاهرت بعكس ذلك وأوحت للفحول أنها ليست سوى شاعرة حديثة تسعى إلى تجديد ديوان العرب ومد يد مؤنثة تعاضد الفحول في مسعاهم التطويري. وهذه لعبة - لا شك - أن المرأة المثقفة لجأت إليها دائماً، لتحتمي بها وهذا ما تكشف عنه إحدى رسائل مي زيادة إلى باحثة البادية حيث نقرأ قولها: (أسيادنا الرجال.. أقول " أسيادنا" مراعاة بل تحفظاً من أن ينقل حديثنا إليهم فيظنون أن النساء يتآمرن عليهم ... فكلمة " أسيادنا" تخمد نار غضبهم .. إني رأيتهم يطربون لتصريحنا بأنهم ظلمة مستبدون) (10).

هذا قناع ثقافي تستعمله المرأة لكي تعبر ذلك الطريق الطويل الشائك وسط إمبراطورية الفحولة . ويبدو أن نازك الملائكة قد تدرعت بهذا الوقاء لكي تتمكن من حماية مشروعها من غضبة فحولية مدمرة .

لكن ما أقدمت عليه نازك لم يكن مجرد تغيير فني، ولو كان كذلك لتساوى عملها مع أعمال كثيرة جاء بها التاريخ الأدب وسجلت أدوارها التغييرية في حدود الشرط الفني لا أكثر.

إن عمل نازك كان مشروعاً أنثوياً من أجل تأنيث القصيدة. وهذا لم يكن ليتم لو لم تعمد – أولا – إلى تهشيم العمود الشعري، وهو عمود مذكر، عمود الفحولة .ولقد أقدمت على ذلك ببصيرة تعي حدودها وتعرف حقوقها فأخذت نصف بحور الشعر .والنصف دائماً هو نصيب الأنثى . ولذا فإن نازك لم تطمح بما هو ليس حقاً لها.

أخذت ثمانية بحور هي الرجز والكامل والرمل والمتقارب والمتدارك والهزج، ومعها السريع والوافر . وتركت الثمانية الأخرى .وفي هذا الأخذ والترك علامات واضحة على مشروع التأنيث، فالمأخوذ هو النصف، والنصف هو نصيب الأنثى .كما أن البحور الثمانية المختارة تحمل سمات الأنوثة . ومن حيث كونها قابلة للتمدد والتقلص كشأن الجسد المؤنث الذي هو جسد مرن يزداد وينقص حسب الشرط الحيوي في تولد الحياة فيه وتمددها من داخله وانبثاقها منه، ثم يعود فيتقلص وتستمر فيه سمة قبوله للزيادة والنقص وقدرته على (النزف) دون أن يفقد حياته . وهذه صفة تتوفر في البحور الثمانية المختارة فهي بحور تقبل الزيادة والنقصان والتمدد والتقلص والتكرر عبر التصرف بالتفعيلة الواحدة زيادة ونقصاً . هي واحدة متكررة كحالة الجسد المؤنث إذ تنبثق منه أجساد وأجساد تتكرر .كما أن هذه البحور الثمانية هي بحور شعبية متواضعة وقريبة، فهي من الناس وللناس، فيها البساطة والليونة والخفة .

■ثمة دعوى تقول أن قصيدة نازك الملائكة "الكوليرا" ليست سوى تغيير عروضي.

أما البحور الأخرى كالطويل والمديد والمنسرح وغيرها، فهي بحور الفحول .فيها سمات الفحولة وجهوريتها وصلابتها، وفيها من الجسد المذكر كونه لا يقبل التمدد والتقلص وكونه عموداً صلباً راسخاً لا ينزف ولا ينتفخ.ولقد حاول الشعراء الرجال إدخال البحور المذكرة إلى القصيدة الحديثة فلم يفلحوا في ذلك، فالقصيدة الحديثة تأبى التذكر وهي في صدد التأنث.

وممن حاولوا ذلك السياب وأدونيس وقبلهما أبو حديد وطه حسين (11).

ولقد أكثرت نازك من الحديث عن هذه القسمة، وتكلمت بشغف واضح عن البحور الصافية، أي البحور المؤنثة . في مقابل الأوزان غير الصافية، الأوزان المشوبة بالتسلط والرسمية والعمودية . تلك التي يقوم عليها عمود الفحولة والنظام الأبوي الصارم (12).

إن نازك الملائكة في عملها هذا تتصدى لتكسير العمود والنسق الذهني المذكر الذي يقوم عليه الشعر، وتفعل هذا مستعينة بالنصف المؤنث من بحور العروض.

وبواسطة هذا النصف الضعيف تواجه النصف القوي وتتصدى له وتقاومه. وتنجح أخيراً في ترسيخ البحور المؤنثة، نصف العروض، وتكسر العمود الكامل الذي فقد نصفه المذكر . وفتحت بذلك باباً عريضاً سيتسنى للقصيدة الحديثة أن تدخل عبره وتشرع في التأنث بعد أن انعتقت من

عمود الفحولة الصارم . لهذا واجهت نازك الملائكة كل أصناف المعارضات والاعتراضات من ممثلي الفحولة الثقافية لأنها امرأة تصدت للعمود وتولت تكسيره عمداً وعن سابق إصرار . ولم تكتف بكتابة الشعر وتجريب أوزان العروض، بل أشفعت ذلك بالتنظير والتخطيط والتفكير والتدبير،

ومارست الأمر والنهي والجهر بالرأي والجرأة في المواجهة . وهذه كلها صفات لم تكن معروفة عن الأنثى في ذاكرة ثقافة الرجاجيل.

-4-

ظهرت القصيدة المؤنثة في عام 47 و48 وظهرت معها حيرة ثقافية حرجة حول تسمية هذه الوليدة الشاذة فيهي مولود مؤنث ولا شك ،غير أن الثقافة لما تزل تفكر حسب النسق الذكوري، ولذا جاءت المسميات كلها مذكرة .

وهاهي نازك، حاضنة الوليدة، تبادر إلى منح طفلتها اسماً ذكورياً، فتسميها (الشعر الحر) (13) دون أن تلاحظ انصياعها لشروط الثقافة المذكرة – وقد أظهرت نازك في مقامات عديدة خضوعها لشروط النسق الثقافي المذكر وقد أشرت إلى ذلك في كتابي عن المرأة واللغة ص 20. ولكن نازك أشارت في أحد المواقع إلى صفة تنم عن التأنيث حينما وصفت القصيدة الجديدة بأنها شعر الشطر الواحد، وكأنها تقول إنه شعر النصف وشعر البعض، وهو النصف والبعض المهمش في الثقافة العمودية ذات النسق الجسدي المتكامل عضلياً وشكلياً بواسطة اعتمادها على شطرين صارمين في تكوينهما الثابت والذي لا يقبل الزيادة أو التقلص على عكس شعر الشطر الوحد ذي الصفة المؤنثة في قابليته للزيادة والتقلص(14).

■كسر عمود الفحولة حفاظ على ماء الوجه وتستر على حادثة الانتهاك.

وجاءت خالدة سعيد غافلة عن أنثوية الحركة فأطلقت مسمى (حركة الشعر الجديد) على هذا النوع الشعري (15) . هذا ما فعلته الإناث فما بالك بما يفعله فحول الثقافة حيث نجد عندهم أنواعاً من المسميات المذكرة، فالنويهي يتردد بين عدد من الأسماء كالمرسل والمنطلق، ويفضل الأخير (16) . وغالي شكري يسميها بـ (حركة الشعر الحديث) (17) . مختلفاً مع خالدة سعيد في الصفة، فحسب. وهذه كلها محاولات لتحويل الوليدة الأنثى إلى كائن مذكر .

غير أن مشروع التأنيث قد بدأ فعلاً وأخذت الأنوثة الشعرية تشق مسارها وتتغلغل بالتدريج البطيء في ضمير الثقافة . وجاء الشاعر صلاح عبد الصبور حاملاً هذا الحس في مكنون شعوره ولعله لم يع ذلك ولكنه بكل تأكيد كان مدفوعاً بهذا الحس الدقيق الخفي والذي بسببه راح عبد الصبور في عام 1961 يعلن شكوكه وارتيابه من لعبة التسمية فكتب يقول: (كثيراً ما يكون الاسم ظالماً لمسماه، أو ملقياً عليه ظلالاً من الشبهات وخاصة إذا كان الاسم وصفاً، لأن الصفة عندئذ تستدعي نقيضها، كما يستدعي البياض ذكر السواد . وعندئذ تلتمع المقارنة ولا ينال الاسم رضا سامعيه إلا إذا اتضحت المناقضة أيما اتضاح وثبتت أشكالها وألوانها) (18) .

اكتشف صلاح عبد الصبور التناقض والظلم والحيف في تسمية القصيدة الجديدة، فالأنثى تحمل اسم ذكر وفي هذا تناقض وظلم .

وراح صلاح عبد الصبور يدعو إلى تعديل مصطلح (الشعر الحديث) ونادى بأعلى صوته قائلاً: (حبذا لو اسعفنا ناقد بكلمة أخرى). وكم هو لافت للنظر أن استخدم عبد الصبور صيغة مؤنثة فطالب بـ (كلمة أخرى) بصيغة التأنيث ولم يطلب (مصطلحاً آخر) بصيغة التذكير . فالمقام مقام تأنيث – ولا شك .

ولا يفوتنا أن نشير إلى الحس المرهف والثاقب عند صلاح عبد الصبور إذا أحس بالحاجة إلى (كلمة أخرى) وإن كان شعوره لما يزل ملتبساً بشروط الثقافة الذكورية إذا إنه كان يدعو إلى تجنب كلمة (حديث) لكي لا تتصادم مع مصطلح (قديم) وتتناقض معه.

ولقد اضطربت بصيرة الشاعر هنا وتداخلت العوامل الثقافية عنده فتغلبت شروط الفحولة على احتياجات الأنوثة فلم تبصر عيناه ما كان الحس يوحي به من ضرورة تأنيث القصيدة وضرورة البحث عن تسمية مؤنثة لا مجرد تسمية لا تتناقض فيما بين قديم الشعر وحديثه .

ومهم يكن من اختلاف في الرؤية هنا فإن دعوة عبد الصبور قد فتحت باب التسمية فجاءت الكلمة المؤنثة .

-5-

جاءت الكلمة المؤنثة ..

ولكنها ولدت ولادة قيصرية إكراهية . كرها على كره.

حدث هذا بعد أشهر قليلة من ظهور نداء صلاح عبد الصبور ومطالبته بابتكار (كلمة أخرى) تصلح لتسمية القصيدة الجديدة .

جاء ناقد رجل. وهذا هو مطلب عبد الصبور الذي تمنى (ناقدا) ولم يقل (ناقدة) جاء هذا الرجل من السودان طاويا في نفسه النوايا الطيبة، لكن طيبات النوايا تتوه وسط ضواغط النسق الثقافي المهيمن فيأتي الجواب مؤنثاً لكنه متلبس بالتذكير تلبساً يصل إلى حد طاغ من القمعية والتدجين.

■لقد أسهمت نازك نفسها بتغذية هذا المنطلق الفني الصرف لوعيها لخطورة ما أقدمت عليه .

وهذا عز الدين الأمين يخرج إلينا في مطلع عام 1962 مستجيباً لنداء عبد الصبور بعد شهور من صدور النداء فيلتقط خيطاً واهياً من كلام الشاعر ويحوله إلى كرة صوفية متماسكة النسيج . هذا فعل الناقد الرجل مع اقتراح الشاعر المرهف.

لا حظ الناقد كلمة صلاح عبد الصبور حينما أشار إلى أن (التفعيلة هي المصطلح النغمي الذي يستطيع أن يلتقي عنده الشاعر والناقد) (19). لا حظها فقرر الالتقاء بوصفه ناقداً مع قائل الكلمة الشاعر وأطلق عز الدين الأمين الاقتراح الاستلهامي فسماها (شعر التفعيلة) (20) .

هكذا جاء الاسم مطابقاً للمسمى فارتفع التناقض وحصلت الوليدة على اسم مؤنث يتطابق مع أنوثتها وذلك بعد خمس عشرة سنة من ميلادها .

ولقد ظلت تحمل اسماً مذكراً منذ أن ولدت عام 1947 وظلت في متاهة الحيرة وتلاعب التسميات حتى سخر الله لها رجلاً يسميها في مطلع عام 1962 ويهب لها اسمها المؤنث.ولكنه حين سماها أصر على أن يعمدها، ويالها من فرحة ما تمت.

إنه يسميها ويعترف بوجودها ولكنه يحتقرها ويكرهها كشأن الفحول الجاهليين الذين إذا بشر أحدهم بالأنثى ظل وجهه مسوداً وهو كظيم، كما ورد في الكتاب العزيز . إنه يسميها شعر التفعيلة وهو بهذا يستجيب لدواعي تأنيث القصيدة فالشعر المذكر في أصله يؤول إلى أنوثة بواسطة الكلمة

المؤنثة . ولكنه يروح فيقول إن هذا هو عمود القصيدة الحديثة (21) . وكأنه بهذا يعيد هذه البنت ذات الخمسة عشر عاماً إلى بيت الطاعة، بيت عمود الشعر.

لقد كافحت القصيدة هذه من أجل تكسير قيود العمود، ولكن هذا الناقد يصر على تعميدها مرة أخرى حيث تصدى لربطها بالعمود وحاول إحكام هذا الرباط وتوثيقها من داخله.وبعد أن أحكم الوثاق عليها وقيدها بالعمود راح يسخر منها ويقلل من قيمتها . أجل أليست أنثى ناقصة قاصرة...!

إنه يراها طفولة شعرية وعودة إلى الأصل البدائي للشعر – ما قبل التطور والنضج (22).

ومن ثم فإنه من الضروري وضعها تحت حراسة العمود وملاحظة الناقد الرجل.

إنه يدرك السمة الأنثوية لهذا الشعر الحديث واستخدم كلمة (الأم) والقصيدة (الأم) (23) مثلما سماها بمسمى مؤنث، وتماثل مع عبد الصبور في الإحساس بأنوثة هذا الشعر . غير أن اكتشاف الأب الفحل أن المولود أنثى لايزيده إلا تجهماً وتكبراً واستضعافاً لهذه الكائنة وتحقيرا لها.

■إن عمل نازك الملائكة كان مشروعاً أنثوياً من أجل تأنيث القصيدة.

هذا ناتج عن الاختلاط الشديد في ضمير الثقافة فيما بين عناصر الفحولة وعناصر التأنيث، والغلبة طبعاً للتذكير بما إنه النسق المهيمن . ولذا ضاع الصفاء وضاعت التفعيلات الصافية وصارت في زعم الناقد الرجل طفولة إبداعية وبدائية ساذجة بدلاً من أن تكون اختراقاً إبداعياً إعجازياً وانتصاراً مجازياً للقيم المستضعفة والهامشية .

ولذا فإن الفحولة تجند نفسها أخيراً عبر محاولة يائسة وأخيرة حينما تصدى أحد النقاد الرجال وواجه الوليدة المؤنثة بآخر رصاصة في جعبة الثقافة المذكرة، حدث هذا بعد سبع سنوات من ظهور التسمية المؤنثة وجاء الاقتراح يدعو إلى تسمية مذكرة وعمودية هي (شعر العمود المطور) (24) . إنه حفيد من أحفاد الأب الوالد الخليل بن أحمد فهو لذا شعر مذكر وهو عمود متجذر وليست قصيدة حرة كما أنها ليست بنت نازك الملائكة وبالتالي فهي ليست أنثى . إنه ولد ابن فحل وسليل الرجال، وهو مطور وليس جديداً.

على أن وصف الناقد لعموده هذا بأنه (مطور) يحيل إلى مسعى الثقافة نحو إنكار فكرة الاختراق الأنثوي لعمود الفحولة ويسلب عن العملية فكرة التغيير والتكسير وتحطيم الأساس الذكوري (العمودي) للإبداع.

وبما إنه (عمود مطور) فهو ليس سوى سليل للأب القديم .

تلك كانت آخر المحاولات، ولكنها محاولة لم تفلح في تغيير مسار التاريخ ولم تجد لها نصيراً . فالتأنيث قد بلغ مداه وتمكنت الأنوثة من قصيدة التفعيلة .

-6-

لقد حاولت الثقافة المذكرة التصدي ومواجهة الانتفاضة المؤنثة، بذلت جهوداً جبارة على أيدي الفحول من رجال النقد وحراس الثقافة، غير أن التاريخ كتب حبكة أخرى مختلفة وقال (كلمة أخرى) غير كلمة الناقد والناقدين الفحول .

لقد تأنثت القصيدة حقاً وفعلاً.

ولننظر في دواوين الشعر منذ عام 1947 حتى يومنا هذا حيث نرى قصيدة التفعيلة، بوصفها علامة على الأنثوية الشعرية، تطغى على وجه ديوان العرب الجديد.

ومن الواضح أن القصيدة التفعيلية قد ولدت أنثى في حضن ماما نازك.

ونصوص (الكوليرا) و (الخيط المشدود إلى شجرة السرو) و (ثلاث مرات لأمي)(25) كانت الانطلاقة الأولى في مشروع التأنيث الذي صار بها وبعدها علامة إبداعية في شعر نازك الملائكة.

■البحور الثمانية المختارة تحمل سمات الأنوثة ، من حيث كونها قابلة للتمدد والتقلص كشأن الجسد المؤنث.

وإن كان الأمر جلياً ومحسوماً منذ البدء عند نازك، فإنه لم يحدث لدى بدر شاكر السياب إلا بعد تدرج بطيء وغير هين . فلقد جاءت قصيدته الأولى (هل كان حباً) لتأخذ بنظام التفعيلة، غير أنها حافظت على عمود الشعر الذكوري في لغته وصياغاته وفي ذهنيته ونسقة القولي. ولم تظهر بوادر التأنيث عند السياب إلا بعد ذلك بعام كامل، فجاءت قصيدته (في السوق القديم) مزيجاً من الذكورة والأنوثة، واحتاج الأمر إلى بضع سنوات لكي تجيء (أنشودة المطر) و (المومس العمياء) (26) حيث يأخذ التأنيث موقعه الجوهري في ضمير النص ونسقه. وهذا ما يحتاج منا إلى وقفة خاصة تستجلي أمره وتتابع تطوراته وانتشاره، في مبحث آخر يأتي، إن شاء الله.

الهوامش:

1 - نازك الملائكة : شظايا ورماد / 136- دار العودة، بيروت 1971.

2 -كثيرون كتبوا في ذلك ولي دور مع هؤلاء، انظر عبد الله الغذامي: الصوت القديم الجديد - دراسات عن الجذور العربية لموسيقى الشعر الحر - ص 24-49 دار الأرض، الرياض 1412 هـ.

3 -استثني من ذلك إشارة إحسان عباس في كتابه (اتجاهات الشعر العربي المعاصر) ص 18 عالم المعرفة . الكويت 1978 وهو هناك يفسر أسباب ثورة الشعر الحر على يد نازك الملائكة بشيئين الأول هو في ولع المرأة بالبدعة (الموضة...؟) والثاني في إتقان نازك الملائكة للعروض مما جعلها تجرب إمكانات هذا العروض، وهو يقيس ذلك على ابتكار الأندلسيين للموشحات بسبب ولعهم وحبهم للعروض حسب تعليل الدكتور عباس - ص 19 وهذا عنده ضرب من (هواية ممتعة) دافعها الإحساس بالثقة أمام ألاعيب الأوزان والأعاريض وكأني به قد نظر إلى المسألة على أنها (لعبة) تلعبها نازك الملائكة . ولهذا لم يلتفت إلى البعد الثقافي الرمزي للحادثة وهو ما تسعى هذه الورقة إلى تأسيسه.

4 -أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب 24 المطبعة الأميرية الكبرى ببولاق 1308 هـ (تصوير دار المسيرة، بيروت 1978).

5 -ابن قتيبة : الشعر والشعراء 197 طبعة بريل . لايدن 1904 (تصوير دار صادر بيروت دت)

6 -كثيرون فعلوا ذلك منهم يوسف عز الدين . انظر كتابه : في الأدب العربي الحديث .الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة 1973، وهناك آخرون كثر قالوا بذلك . ولقد وقفت على ذلك كله في: الصوت القديم الجديد 24-49.

7 -هو صامويل موريه في كتابه : Modern Arabic Poetry 204 Brill . Leiden 1977 ولقد تمت ترجمة الكتاب إلى العربية قام بها سعد مصلوح وشفيع السيد . دار الفكر العربي . القاهرة 1986 . على أن موريه مسبوق إلى هذه الفكرة، وممن سبقوه مصطفى جمال الدين في كتابه (الإيقاع في الشعر العربي) ص 155 وما بعدها . مطبعة النعمان . النجف الاشرف 19.

8 -عبد الله الغذامي : الصوت القديم الجديد 43.

9 -هو محمد النويهي، انظر كتابه قضية الشعر الجديد 249. مكتبة الخانجي . القاهرة 1971.

10 مي زيادة : الأعمال الكاملة 155/1 جمع وتحقيق سلمى الكزبري . مؤسسة نوفل، بيروت 1982.

11 -مصطفى جمال الدين : الإيقاع في الشعر 186-200.
12 -عن البحور الصافية وغيرها، انظر نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر 53-79، مكتبة النهضة . بغداد 1962.
13 - السابق
14 -السابق 59.
15 -خالدة سعيد : البحث عن الجذور 72- دار مجلة شعر - بيروت 1960.
16 - النويهي : قضية الشعر الجديد 454.
17 -غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين 7 . دار المعارف . القاهرة 1968.
18 -صلاح عبد الصبور : مجلة المجلة . ديسمبر 1961 (نقلا عن عز الدين الأمين 106).
19 -السابق.
20 -عز الدين الأمين : نظرية الفن المتجدد 108 . دار المعارف بمصر 1971 (ط2).
21 - السابق 108.
22 -السابق 87.
23 - السابق 119-120.
24 -عبد الواحد لؤلؤة : مجلة شعر، عدد 43 صيف 1969، ص 66.
25 - عن الكوليرا والخيط المشدود انظر (شظايا ورماد) 136-185 وعن (ثلاث مرات) انظر (قرارة الموجة) 115-128 دار الكاتب العربي . القاهرة 1957.
26 -انظر ديوان السياب ج1 /21، 101، 474، 509 دار العودة: بيروت 1971.

❑❑❑

غروزني لا تخلع أكفانها

شعر: خالد السّلامة الجويشي

" من قتلَ نفْساً بغيرِ نفسٍ أو فسادٍ
في الأرضِ فكأنما قتلَ الناسَ جميعاً
ومنْ أحياها فكأنّما أحيا الناسَ جميعاً"
المائدة :32

1- نرجس السهد

أحطّ على نرجسِ السهدِ
والسهدُ بوابةُ الانسراقِ إلى مهجعِ الزمهريرِ
ومثوى الظنونِ
وأرنو إلى التيهِ
لا جانحي من هلامٍ
ولكنّه من حريرِ الفراتِ
صعوداً إلى ذروةِ الحلمِ كان يجوبُ البلادَ
وحيداً
يُزَمْزِمُ عبر قرى أنكرتْهُ
يغادر أفئدةً زانها الإزدواجُ ، جسوماً تراتيلها
الانحناءُ
عقولاً أهازيجها الامّحاءُ ، رماحاً تلاوتُها
الالتواءُ
ويدخلُ صحراءَ من كبدٍ
لاتمسُّ شطوطاً وليسَ تبيدُ
*****
وقلبي تخافقَ نجماً وراءَ الجوادِ الموشّى
بعشبِ البراري وتلويحةِ الزيزفونِ
يُحمْحِمِ شوقاً لِلَثْمِ عذارى الجروفِ عيينَ
انتظاراً
وروحي تسافرُ فوقَ المياهِ

نوارس شوقٍ تباكتْ عشايا الغيابِ وحطّت
على كومةٍ
من حصى الأرجوانِ وضمّتْ بعطرِ الخزامى
العنانَ
تَشَبّثْ بالعرفِ آن اجتياز الرجومِ
وحين اصطفاها الهباءُ تناءتْ إلى القفرِ
تنبذُها للفيافي عصائبُ رخٍّ
تداعتْ على نبعةٍ من صديدْ
*****
وكانت عيوني تغرغر دمعاً
وترقبُ عبر غباشِ النثارِ
جفونَ العذيّةِ أمّي على جرفِ طينٍ تذوبُ
بنانَ الحبيبة يذوي لملمسِ عجلَ يصنّعه
السامريُّ
فراخي: صدى لوعة الروحِ ، ترتيلةَ القلب،
زوّادتي
في الفراغ ، دبيبي على شَرَكٍ في المتاهِ ،
جمارَ
نخيلي، مرابطَ نسغي وبوصلتي في العماء ،
الصفاءَ
الترابَ النبيلَ ، الشطوطَ ، المياهَ
تشعّ كما قطرة الزيتِ
تنقّبُ وجه الهلامِ

وتؤنسني في هجوم الضباع
وترشقُ بالطيبِ يأساً تماهى على غرّة الكون سقف حديدْ.
وتنهضُ من ذروة القرم صعداً
تَساقطُ شلاّلَ عشقٍ ونجوى
يُسيلُ الفراتَ
تقافزُ مهراً يُزَنْجِرُ شوقاً
ويرفسُ منتشياً مدلجات السدودْ
****

2- مفرش الجمر

وأسهو على مفرش الجمرِ
لولا السهادِ
أكان القطا فارقَ العشّ نحو المتاه
وغسّلَ في غابة الرعبِ ريشَ الخوافي
وجَفّفها فوق جمرِ الغضا النرجسيّ
وأغفو الصباحات
لا ساعدي من غثاءٍ
ولكنّه جذع نينا
يُدَلّي إلى الروح جَمَّ الثمارِ
وينثرُ في موحش القبضِ عطرَ الغبوقِ
ويهطلُ فوق صحارى الغياب براعمَ صحو وسُكْرٍ
لقيلولةٍ لن تحطَّ رجاءً على ساحل الزمهريرْ
*****

وأنسلُ نفسي من واردِ الحزنِ
أدخلُ في دوحةِ الصبرِ
أنفضُ دوّامةً زمّلتْني بثغرٍ يئنّ من القاع قلبي
طلوعاً لهام الذرا عند مرقى الصقورِ وراءَ جدارِ الغمامِ
يقطّرُ آهَ التنائي حروفاً تهيمُ على وردةٍ من حريرْ
*****

وذاتَ مساء اصطيادِ العصافيرِ
والموتِ قوسٌ يشبُّ سهام الظلامِ تُشَظّي جفونَ المرايا
تداعتْ بنفسجةٌ في عروقي
وحينَ هفوتُ إليها تدانتْ خماصاً
وظلّتْ تمرّغُ جمر التياعي بحبّاتِ رطبِ
وتنشلني من سواقٍ تغصّ بفيضِ النجيعِ
تحتَرَ تيّار رعبِ
تَماوجَ من ذروةِ القافِ
يزحفُ قصفُ الرياح إليها
وتبحرُ منها السفائنُ دوماً مكدّسةً بالحيارى
إلى نوءِ
بحر الضباعِ
وشاملُ درّة جودٍ تَوَهّجَ في ساحلِ الزهدِ
تُوغل نشوانةً في اختلاجِ الشتاءِ
وتُشعلُ في دامس الصمتِ نجمةَ صبحٍ
تُضيء العيونَ
التي رمّدَتها السوافي
ونينا تُحدثُني عن شوارب شابتْ على صدرِ لَيْلَكَةٍ
مُرّغَتْ باحتدام الرفاقِ
وعنْ جذعِ نخلٍ يُطَوِّقهُ المسدُ المستريبُ
وعنْ قمرٍ – حينْ دارتْ تروسُ الزمانِ وأينعَ زهرُ الجراحِ
الخضيلة فوق صوى اللازوردِ – تضاءل حتّى تخوم القرى
وردة في الزحامِ
وعمّا يُخلّي الطيورَ تسافرُ دون إيابٍ
وتقرأ ، آنَ اعتصار الدماءِ بليل قره تشوك ، أغنيةَ للبقاءِ
يطرّزُها فوقَ عمري وصدرَ البلادِ يسينين غادرَ فجراً
وحلّق في الأفقِ نجمةَ بوحٍ تنثّ التياعاً يُضيء دروب الحيارى

فأسهو، وأحنو ، وأغفو
– وكنّا وحيدين نلطو على مفرش من حنانٍ–
على قمرٍ صُغْتُه في حشاها
يُزَقْزِقُ مرتعشاً في خضم النشورْ
*****

3- غاسق العمر

وأنشجُ في غاسقِ العمرِ
خرّتْ ثريا وغابتْ شموسٌ وغارت بحارٌ
وأرقبُ نجماً يشقُ عبابَ الغمامِ مساءَ الفناءِ
لأجمعَ بارقةً من ضياءِ
وليستْ عيوني صخورَ برارٍ
ولكنّها مَسْكنٌ للقطا والسنونو يهفُّ على سعفةٍ ظلّلتني
يُهَدْهِدُ فيروزةَ الوجدِ جرّت مدى النوءِ سيفَ دمائي
تلظّت أوانَ الشروق الخلوب بأحزمةٍ من حنينِ
لنبعٍ يفوزُ بكفِّ الجزيرةِ ذابَ لدى قيعةٍ من ثغامِ
وأرقُّ هدباً يقطّرُ دمعاً تعفّرُهُ أرجلُ القادمين
خفافاً على مركبٍ من حديدٍ
وريق الخفافيش خضّبَهُ بالبهاقِ المجيدْ
****

شغافي تُمزّقُ فوق تخومِ الجزيرةِ
سهلِ المهارِ الذي لمْ يخنّي
أنا كل روحي تجوبُ بوادي اليقينِ البواكي
تُلملمُ وردَ التجلّي
وتجمعُ طلاً لصبحِ السهوبِ
تمسُّ ذرى قمرٍ حائرٍ في القفازِ يُدلي جدائله للعجاجِ
يسير وراءَ شموسٍ تغادرُ مرساتها للمتاه

وتحضنُ حفنةَ حبٍّ حصيدٍ وجرّةَ ماءٍ

وتمضي وراءَ الغزالةِ راوَدَها الصائدون لترمي إليها
على حبّه ، حفنةً من ثمارِ الرحيلِ المدمّى ، وترشفُها
كلّ وجدٍ لديها ، لتحمي الخشوفَ الغريراتِ من لهبٍ في الهشيمِ
وتسقي العصافير من واردٍ لا يجفّ
تزقّ الفراخَ ، كآخر مرسى ، شغافَ الحروفِ التي أعلنتْ ، آنَ موت الرياحِ ، مزايدةً لارتقاء الضباع
وبيعتْ أوانَ الجعارِ مناقصةً لابن آوى
أنا بعضُ روحي تموءُ
أنا كلُّ روحي تموتُ كما زهرة في مروج الشظايا
لِتَرْشفَ قطرةَ حسوٍ تُزَمْزِمُها نبعةٌ من حنينْ

******

4- شاطئ الحلم

وأخبطُ في شاطئ الحلمِ
كفٌّ هناك تمرُّ على مقلة الفجرِ
كفٌّ هنا في شموسِ الصحارى
تجبّ الدروبَ وتمحو الرسومَ البواقي
فهلْ خافقي قطعةٌ من حديدٍ
محالٌ .. ولكنّه باتساع الفضاءِ
يسافرُ عبر الغيوم التي سَرْبَلَتْني
يُدمْدِمُ أين الخناسُ التي هوّمتْ في سمائي
وأين الثريا تَسَاقطُ في شعر نينا
يَحطُّ كما خيمة في البراري تُحَصّنُ روحي من سورة الغلّ
تُشعلُ قنديل وجدٍ يكاشفُ نهر الحرير تَدَافُعَ مختلجاً
فوق جرف البهارِ وخَلْخَلَ مبتهجاً في المتونِ

وأرسى كآخرِ شوقٍ،
لدى مرفأ الشهيد يزقو الدماءَ
تَدَافعُ هيمانةً في مجنّ الدخولْ

******

أنا كلُّ نفسي تحومُ
على مرفأ شقَّ صدري بباطومَ مصيدة
للصقورِ ومذبحة للحبارى
على ثغرِ لؤلؤةٍ خبّأت رأسها في الخليجِ ، كأنَّ
البحارَ الزواخرَ
جفّتْ غداة طواف ذئابِ الرمالِ عليها،
على وردةٍ من خزامى تهاجرُ صبحاً من الدير
سادرةً فوقَ كفِّ الخيالِ
على خيمةٍ غَرقتْ في البليخ تُصاعدُ غبَّ
الغروب نشيجاً
صدى أقحوانٍ ذبيحٍ وأدخنةً من حريقِ القلوبِ
واسمعْ زَقْزَقَةَ الخَشفِ رمّانة الوعرِ زاهية
الجلنارِ
تُكَرْكِرُ في الكبدِ اللؤلؤيِّ كما جدولٍ في
الغروبِ
تشفُّ الرياحُ أزاهيرهُ

ليس غير الطيوبِ تُناثِرها في الفضاء الوسيعِ
مخدّة روحي
تَلَمّستُها فجأةً
أستشفّ الدموعَ التي انسربتْ من جفونٍ
تُلَفْلِفُ جرحي بدمعِ النياقِ
وتنثرهُ ، والفراتُ بعيدٌ ، بخصلةِ شعرٍ تَرَامَقْ
عند الرمالِ
فتلتاعُ نفسي إليكِ
ألستِ التي سربلتْ زهوة العمر بالأرجوانِ
عباءتُها من حنينٍ
وغرّتُها من شجون
وبسمتُها في العبابِ
بنفسجة من عويل الكنارات غبّ الرحيلْ

******

5- لوعة الصمت

أساورُ في لوعة الصمتِ
وَجْهَ البلادَ التي من شظايا
أنا بعضُ تلك الشظايا
حزينٌ كغيمةِ صيفٍ تُبَدّدُها في الفضاء الرياحُ
ووجهك بين يديّ يفورُ كما نبعةَ في الرمالِ
حزينٌ أنا كشراعٍ وحيدٍ
فبعضي رعاشٌ وبعضي رعافٌ وبعضي بكاءٌ
وبعضي نداءٌ
وبعضي رجاءٌ وبعضي يكابدُ بعضي
ولا جرف وجدٍ يَرُدُّ الصدى في الشطوطِ
أنا مثقلٌ بالشظايا
ثمامةُ فجرٍ يُعَسْعِسُ من فوهة للرصاصِ
ومن كلمةٍ في كتابٍ يُؤَوّلُ موتاً
تَركتُ المدينةَ في غفلةِ النوءِ
ذبتُ كما قمر غاربٍ في العبابِ
مشيتُ على مسرب الخوفِ والملأُ الغادرين
صليباً محمّى ، وإكليل شوكٍ ومرشحةً للوليد
بليلِ الشتاتِ
وزنبقةً للضباعِ وشهداً غذاء الذبابِ
وَجَمُ الضياءَ مثلّثُ رعبٍ
رنينٌ يذيبُ التياعِ الذبيح ، وجوهُ نعالٍ ،
وأحذيةٌ من
شغاف القلوبِ ، وأقرطةٌ من شفاهِ النساءِ ،
ومديةُ
غيلٍ ، وأرجوحةٌ من قذى الناطحات ، سلافٌ
لموت الخيولِ
رخامٌ تلمّعهُ المنشداتُ وشدُّ خُبَيْبٌ عليهِ
تطوفُ به في السماءِ العذارى الثكالى وراء
سهيلِ
يضمّخهُ سوسنٌ من دمشقَ يهرول في شغفِ
للفراتِ

يقابسُ ضوءَ كنجمةِ صبحٍ تَنَفّسُ شوقاً
ينير كزيتونةٍ في القفارِ
تَبُزُّ عيونَ صبايا
يُمَزّقْنَ صدرَ الهلامِ وظهرَ القتامِ ووجهَ الحِمَامِ
يَلُذْنَ إذا عقم الفجرُ في الصبحِ
أشجارِ تينٍ وجيشَ نخيلٍ
ويسرينَ نهراً كبحرٍ محيطْ
******

6- مزود الوقت

وأصعدُ من مزودِ الوقتِ
سارية من يقينٍ
وأعبرُ كالطيفِ أفقَ بلادٍ أُجَمِّعُها وردةً بيديّ
أَلُمُّ إليها هواءَ فؤادي
ولكنْ تَشِفّ التياعاً سطوحَ مرايا
وتجمع من خبثِ الليلِ دوداً لترفعه في الصباحِ عموداً
تعطره بالندى السرمدي وتطعمه برعم النرجسِ المستبدِّ
وتصقله بالبخورِ
تسربله الأرجوانَ وتطلعه سدرة المنتهى وشغافَ الغمامِ
تعلّمه في البكورِ ارتشافَ الرحيقِ وعصرَ الورودِ
اقتيادَ الأيائل في ثبجٍ من حميمٍ وموتَ السؤالِ ومثوى الجوابِ
اختطافَ العصافيرِ آنَ الحضورِ وآنَ الغيابِ
فيأمُرها بالسجودِ
فتعنو ارتياحاً ، وتُمْحى ابتهاجاً
وتبني قصائدَ شوقٍ ونجوى لعمشِ العيونِ
شبابيكها من هدوبِ الجفونِ التي قصقصت آن رشفِ
المرايا هتافَ السماءْ

****
أقلّب في الصمت تلك المرايا
تَزَوّجُ عند الغروبِ عذارى الجروف
وتُجْري الصبوحَ مآقي الرجال هلاماً
وتشري شموساً تئِنُّ سخاماً
تَدِكُّ بدوراً ، تشكُّ بأعينها ما ضيات السياط
تعلّقُها بحبالٍ على درجٍ لا يردُّ الجوابَ
وَسَرّحَ فخذٌ له في الشمالِ
وأطلقَ فخذٌ له في الجنوبِ
وصفّتْ مصاطِبَهُ في الخلاءِ:
وليمةَ حقدٍ وسلوى تَسابقَ جوع السهارى إليها:
أنابيبُ عطرٍ ، جفانٌ من الكافيارِ ، قدورٌ من السلمونِ المدّخنِ والروبيانِ
وأنهارُ ويسكي وفودكا ، كؤوسُ لجينٍ، سنابكُ دودٍ
وجوهُ سناجبَ إن دخلوا قريةً أفسدوها
أحالوا الأزاهير نافورة من دماها

****
أحاور في الصحو والسكرِ
في الذوقِ والشربِ
في المحو والرسم أرضَ المرايا
أسائلها واليقينُ يسربل روحي
لماذا .... لماذا
لماذا تصوغينَ للعشقِ رباً
وثمةَ في لحظةٍ من جنون تَدكّين ما تعبدينَ
لتبنين أوديب ثانية من عجينٍ
لماذا تصبّين زهر العيون بجامِ الدموعْ
******

7- لائب القلب

وأبحثُ عن نخلةٍ خبّأت رأسها في الزوايا
وعن جذعِ زيتونةٍ طُمِرَتْ بالعجاجِ

وعن مهرةٍ رُبطَتْ في الخرابِ
وأفتح نافذةً من عويل الصقور وشجو الحبارى
فأعثرُ من لهفتي راعشاً بالدماءِ
أجَوْهَرُ أوقدَ ناراً لتؤنسَ دربَ الرجوعِ
أموعدنا الفجرُ حقّاً
أليسَ الصباحُ قريبٌ
وكلّ الدروبِ ستُوغِلُ راعفةً بالبروقِ
أناشقَ روحي هنا في الفراتِ
وَشِقٌّ هناكَ يزنخر مؤتلقاً في ذرى القافِ
مصطخباً في حصاها

*****

أنا العائدُ اللائبُ الخطوَ
خَلَفْتُ أرض المنافي تَسَيَّدُها في الصباحِ
المرايا
وَ جَمَعْتُ من نورةِ الفجرِ خيطاً يشدّ الظلامَ
لفجرٍ هتونٍ
تُضَمّخه ثُلّةٌ من مهارٍ
وترهقه عصبةٌ من نسورٍ تَشدُّ الرياشَ
فَتُطلّع آن انكشافِ الرموزِ ضباعاً تسنّ
المناجلَ دوماً
وتُثْقِلُ مطرقةً لاغتيالِ الصباحِ العذيّ
وَفَتَحْتُ في الظهر نافذتي وانحدرتُ سريعاً
رأيتُ كما نائمِ العصرِ نهرَ الرفاقِ يحلّ
سراويلَه
فالضفافُ ذئابٌ تُزمجرُ صاخبةً بالنحيبِ
وشاملٌ يُطلع من مقلة الموتِ ، زنره بالطيوبِ
إمامَ الزمان الخفيّ
ومنصورٌ يطوي البقايا بصوفِ المريدِ، أزاحَ
الثلوجَ
عن الجمرِ يومض ياقوتةً يستبيها العجاجُ
وكفّ حبيبي يضمّد بعضَ جراحي ويترك
أخرى لكي لا أنامَ
وأنسى ، لكي أستحثّ خطايَ

صحوتُ ،ففاضتْ عيون اشتياقي
وأرهفني السمعُ
كان انثيالُ ثلوجِ الرجوعِ على الدربِ
مطرقةً من بكاءٍ من دموعٍ
غناءُ الإيابِ الضنينُ

****

أنا العائد اللائبُ القلبِ
أعشى التباعي بريقُ عيوني
ولكنّهم أوقفوني على بابِ كوشوكَ
وجهي كحبّةِ خوخٍ مطعّمةٍ بالدماءِ
ومفرشُ جسمي صليلُ الثلوجِ
لحافي جراحُ السياطِ
وبطّالُ قبلته من حريرٍ
يلتسين مزّق منتشياً فوقَ كوم الرؤوسِ
وتلِّ الكؤوسِ
قصاصةَ تين تباكتْ لتَسْقطَ ملتاعةً
عند صرح النفاقِ
وسيقتْ لتُعولَ فوق مطايا الرفاقِ
وحاصرني بالرصاصِ
ومزّق بالنارِ جسمي
أينَ الجوازُ ؟؟؟....؟.
صرختُ : لماذا الجوازُ .. لماذا الجوازُ؟
أليسَ الطيورُ تؤوبُ إلى عشّها دون إذنٍ
أليسَ اليقينُ يُفَجّرُ من قيعةٍ للظنونُ

****

وأنتِ مبعثرةٌ في الوهادِ
فكيف ألمّ البقايا وأطلعُ من مصرفٍ للهوانِ
لاجمع نهري الذي بدّدته السواقي
وقيلَ تماهى مع الدونِ ، قيلَ تناثرَ فوق
الغمامِ مناديلَ عشقٍ
وقيلَ تبدّدَ عبر المنافي جداولَ من زعفرانٍ
وقيل تباهتْ

عناقيدُه في اللحودِ وقيل تباكى شموعاً تَسَايلُ
من عبقٍ في العيونِ
فأيّ الوهادِ وهادي
وأيّ التلال وسادي
وايّ الظعائنِ أضحتْ ظعائنَ أهلي
وأيّ الفراديسِ ضيّعتُها في سهادي
****

تَلَمّستُ نهري أوان الذوابِ
ففار مع الريحِ يزهو كما وردة الإقحوانِ
وسار من الصبح يركضُ نحو تلال الهوانِ
فهلْ عاصمٌ من فوارِ الفراتِ
يُفتّقُ في الفجرِ آن غناء العصافير
شمسَ قيامته المستحيلةَ

****

8- نهر الجنون

وأعبرُ كالصقرِ نهر الجنونِ
أمسّحُ بالعطرِ جرحَ الغيابِ
وأدفنُ نرجسةً للعتابِ
أنا العائد الصادقُ الوعدُ
أعلنُ عيداً لقهر التبرجزِ في مهمه اللاتِ
عيداً لقصفِ الحروفِ التي لا تُبينُ الطريقَ
وعيداً لشدو الطيورِ
وأقرأ فوقَ الضفافِ يسينينَ يذرفُ دمعاً
لزهرٍ تألّقَ فوق الصقيعِ ويقصفُه منجلٌ للرفاقِ
رسولٌ يناجي: أزيحوا الرصاص ولا تذبحوا ما تسامى
سيقتلكم بعض هذا الذي سيكونُ
فأفتح للحبّ نافذة من حنينٍ وباباً
وأرفع سقفاً يجمّ الهوى المستحيلُ
******

أعانق نينا تسير إلى الماء مسكونة بالعبيرِ
وتكشف عن ساعديها ملوّحةً بالضحى والحنينِ
لتغسلَ في الشطّ صوفاً
وتُشْرِبَهُ مقلةَ الشمسِ
تغزله في الهواءِ
لتنسج أكفاننا في الحصار الطويلْ
****

وأركض في ساحل الموتِ
ألمس روحي الذي صاغه الله يوماً بوادي النخيلِ
يكركر مرتعشاً في حشاها يشبُّ ، كما شجري في
الفراتِ يقاوم صحراءَ من أثْلٍ تستبيها إناثُ الجرادِ
ويَرْخي الجناح عليها العجاجُ
تسدّ منافذها في العشايا النمالُ ،
يرامقني بالحنان
ويرفدُ بالطيب خيطَ فؤادي ويرشدني في الصعود النبيلْ
أشدّ البقايا
أزمّلُ روحي برشفة حبٍّ عصيٍّ ورشفةِ دمعٍ أكفكفه في الجفونْ
وكان يعمّرُ في الضوء مقلاعَهُ
ثم يغدو سريعاً ليرشق بالحبّ
أرتال حقد الرفاق الثقيلْ
******

وحدثتُهمْ عن ثُواء العصافير في الصبرِ
والصبر في الموتِ ، والخوفِ في مارجٍ لايزولْ
وعن دودةٍ نخرتْ في التغاضي حشايا
وأطْعَمْتُها المنَّ
عند نبعةِ خنتها
عن جرار سقتني كؤوساً دهاقاً وهشّمْتها
عن صحافِ أرتني بهاءَ الحياةِ

ومزّقتْها في التواءِ الملولْ
فقالا: كذلك أخنى علينا الذبولْ
****

9- غروزني لا تخلع كفنها

وأعدو على مارجٍ من يقينٍ
وأحضن حزمة شيحٍ نديٍّ
أذوبُ لدى قمرٍ للرضا والخشوعْ
وأثوي لدى ضفّةٍ لا تخونْ
****

أحبّك يا جنة من غيابٍ وصحو وصبحٍ وليلٍ ، حضورٍ وسُكْرٍ
تمطّى عليها الجنونُ وجردُ الظنونِ وفتْرُ الشعارِ
وحطّ العماءُ عليها دهوراً
فأزهر شوكُ العناءِ ستاراً
وثمّة في واردٍ من رجاءٍ
تداعتْ صروحُ الغثاءِ ورجّتْ قرونُ الهباءِ
وديستْ مطايا الظلامِ فذابا
****

احبّكِ...
أنتِ بلادي ......
وأنتِ عيوني هنا أوهناك

وأنتَ فضاءُ الولايةِ
أنتِ المحبةُ من خاطرِ الشوقِ
أنتِ صغاري يشقّونَ كالنورِ
خلفَ شطوط الفراتِ يُدَمّرها السامريُّ الحقودْ
وأنتِ فتايَ هنا شامخاً كالنجومِ
يُدَمّرُ بالحبِّ والذكرِ آياتَ ربِّ الجنودْ
****

أحبّكِ
أنتِ دمائي تصاعدُ من شائطٍ لا يبينْ
وأنتِ مياهُ الفراتِ ، جزيرةُ عمري
وأنتِ طيورُ اليمامِ التي رافقتني
وزقّت مناقيرها الخضرُ قمحاً بثغري
وأنتِ غزالُ اليقينْ
يزمزمُ ضوءَ البكورِ قبيلَ البزوغْ
وأنتِ انفجارالكما في صخوري
وطلُّ الأزاهيرِ والزعفرانْ
وشجو المواويلِ في كلِّ آنْ
****

-12-11-10

....

....

" المــنـيـعي "

شعر: جميل داري

لم أكنْ أعرفُ الرّملَ ... ها هو يقضمُ ظلّي
لم أكنْ أعرفُ النّخلَ ..ها هو يصعدُ أفقَ
القصيدةِ مثّلي
لم يكنْ لي هنا أحدٌ
من إذا وأدَ القلبَ .. علّقهُ كالحرائقِ
فوقَ مدارِ الحنينِ الذي صارَ يغلي؟
السّرابُ المعتّقُ يعشقني
والمسافةُ تصرخُ في أذني:
أنتَ طفلي.
أنتَ أغنيةٌ من صدىً وطلولْ
تغلّفُ روحَكَ بالرّيحِ .. بالغيمِ ..
بالزّمنِ المضمحلْ
أنا يا غيمُ مثلُكَ أعشقُ أرضاً بعيدهْ
أنا ياريحُ مثلُكِ أبحثُ عنْ شاطئٍ
لأضفّرَ فيهِ القصيدَهْ
أنا يازمناً ضائعاً ضائعٌ
فكلانا سراج يتوقُ إلى ظلماتٍ جديدهْ
****
ليس لي موجةٌ أو زبَدْ
ليسَ لي غيرُ حلمي الكسيحِ الذي لا يُحدْ
ليسَ لي غيرُ أطيافِ روحٍ
وفزّاعةٌ في طلولِ الجسَدْ
***
في يديَّ سرابٌ جميلٌ
ورماد أفتّشُ في غوره الميّتِ عن جذوةِ
المستحيل

ولهذا ستبكي القصيدةُ حتّى الدُّموعِ الأخيرةِ..
حتى الهزيعِ الثّقيلْ
***
كلُّ بحرٍ توابيتُ لي
(خفْقي الوطْءَ) أيّتها الموجَةُ النّزقَهْ
كلُّ أرضٍ عناقيدُ من ظماً وسنابلَ محترقَهْ
ومدايَ مراقٍ كحلْمٍ تحجرَّ في حدقَهْ
والعصافيرُ فوقَ غصونِ دمي مَيّتَةٌ
إنَّ هذا الصّدى حشرجاتُ العصافيرِ لازقزقَهْ
كلُّ بحرٍ توابيتُ لي
سأموتُ كثيراً لعليّ
أغيظُ الحياةَ لعلّي
***
قلتُ للأغنياتِ تعالي لأذبحَ أغنيتي
وأدنّسَ يأسكِ بالأملِ
ليسَ عندي جوابٌ على أي نَزْفِ
فإيّاكِ .. إيّاكِ أنْ تسألي
لهفتي انتحرَتْ في أصيص الهوى الأولِ
ليسَ لي غيمةٌ أو هواء
فكيف أقولُ لصفصافةِ الحزنِ: إنّكِ لي؟
***
كانَ لي زمنٌ من حبَقْ
وقصائدُ يانعةٌ ورؤىً مثلها ربُّنا ما خلَقْ
ها أنا واقفٌ تحتَ ظلِّ الرّمادِ
أتجرَّعُ وحدي حِدادي
وكؤوسَ القلَقْ
كانَ لي زمَنٌ واسعٌ

عندما أغلقوهُ اختنقْ
***
في مكانٍ لدودٍ ووقتٍ ألدْ
في مساءٍ يباركُ هذا الخَرابَ
وفجرٍ يضمّدُ بالرّيحِ نار الجسَدْ
كلُ ما أشتهي غائبٌ
وجهُ أمي وصوتُ حبيبي الذي ماتَ منذُ أمدْ
مَنْ إذاً يدخلُ الآنَ صومعةَ الصمْتِ
حتى يؤذّنَ هذا النّخيلُ
ويرمي على جثّتي زهرةَ الشّوقِ
أو أفعوانَ الحسَدْ؟
****
كم أحبُّ الرّحيلَ إلى أجلٍ لا يسمّى
كم أحبُّ البقاءَ وحيداً
أراقبُ هذا الفضاء المدمّى
كم أشذّبُ صوتي كي يتسلّقَ هذه المسافةَ
بيني وبينَ السّهادْ
فمتى ستمرُّ القصيدةُ ... تأخذني من هنا
وتكوّمني كرَمادْ ؟
ملَّ منّي المكانُ وملَّ الزّمانُ وملَّ الحِدادْ
ومتى ... آه ما أتفَهَ الأسئلةْ
ما أمرَّ الصّلاةَ لآلهةٍ المقصلَةْ
***
مطرٌ في الخليجْ
وسواهُ يبلّلُ شوقي
ويجعلني كتلةً من نشيجْ
***
لم أزلْ ذلكَ الطفلَ أحصي خيوطَ المطَرْ
وأخيطُ لنفسيَ سجّادةً من بكاء القمرْ
حينَ أبصرني عاشقٌ ذابلٌ في مرايا الابدْ
لفنّي بقماط الزّبدْ
****
أسمعُ الآنَ صوتَ المسافةِ من بقْعةٍ في دمي
يتدحرجُ كالغيمِ في طُرقاتِ الفضاءْ
وأنا أنتشي بهبوبِ الخرافةِ
خلفَ حدودِ الهواءْ
ليسَ للوشمِ فوقَ يدي قبلةٌ .. قبلتانْ
ليسَ فيهِ سوى ألمٍ
طافَ في جوّهِ ذكرياتُ المكانْ
ليسَ للرّيحِ أغنيةٌ
فالصّباحُ الذي أتذكّرهُ الآنَ جدُّ مُدانْ
والمساءُ الذي أتذكّرهُ الآنَ ذابَ كخيطِ دخانْ
ليسَ للرّيحِ أغنيةٌ
صَمتَ البحرُ فالرّملُ أصبحَ سيّدَ هذا الزمانْ
***
ألهثُ الآنَ من شدّةِ الموتِ... أصعدُ داليةَ الضّوءِ
لاشيء في الأفْقِ يبدو
خَلفَ ذاكرةِ الليلِ شاهدتُ نفسيَ تعدو
النّخيل الذي يتمَرْأى على القلبِ
يُسدلُ أفياءهُ دونما رغبةٍ
فكأنّي بهِ ضاقَ بي
مثلما ضاقَ بالشّوقِ لحدْ
****
اشربيني على مضضٍ يا نجومَ الظهيرَةْ
اقتفي أثري فمكاني بأقصى جزيرَةْ
اشربيني / ... لم أعدْ صالحاً للبقاءِ هنا ..
وهناكَ القصيدةُ مرميّةٌ في كهوفِ المنى
كم أودُ احتضارَ الصّباحْ
فالرّسائلُ فارغةٌ كالوريقاتِ بينَ مهبِّ الجراحْ
والرسائلُ جارحةٌ كالأماني المضاعَةْ
كالصّدى وجعي ... يقتفي أثري ساعةً بعدَ ساعَةْ
****
هربَتْ من يديَّ الحقولْ
هرب الحَجلُ
معي الآنَ شمسٌ معتّقةٌ وصدىً وذهولْ
معيَ الأجلُ

••••

تدخلُ الشّمس في موجةٍ حائرهْ

وأنا تتجمّعُ فيَّ المنافي شموساً مكشّرةً جائرهْ

المغنّي الذي تركَ الصوتَ بينَ يدي

ماتَ .. لم ينتظرْ أنْ يعودَ إليّ

لم أجدْ أحداً خلفَ نعشيَ يبكي عليّ

وعلى شاطئ الجرحِ أوقدتُ غيمَةً

لم أدجّجْ سمائي بنجمَهْ

كنتُ أركضُ خلفَ هوايَ .. تعثّرتُ بالأضرحهْ

وشممتُ روائحَ حزني القديمِ

إلى أنْ تهاويتَ في المذبَحةْ

••••

هو وادي المنيعي كموتي الطّويلْ

كلُّ موتٍ أمرُّ بهِ

هو يرسلُ أشواقهُ للنّخيلْ

وأنا أجعلُ الشّوقَ سجّادةً من هَديلْ

••••

آهِ ... يا موجَتي المزمنَهْ

كيفَ لي أنْ أهشّم قارورةَ الأزمنَةْ

آهِ .. قد هرمَ القلبُ مثلَ خيولِ الخرافةْ

كيفَ لي أنْ ألوكَ رمالَ المسافَةْ

ها هو الفجرُ أقبلَ متّشحاً برمادي

والمساءُ المهدّمُ وسْطَ الحريقِ ينادي

شَجرُ الوقتِ يصفُرُ في روضَةِ الجمجمَةْ

والتي خلقتني من العَدمِ امْرأةٌ مجرمَهْ

هكذا يتصاعدُ مثلَ الدُّخانِ المللْ

وبحيرةُ حلمي تعكّر فيها خريرُ الأملْ

وسمائي التي تتهاوى تسائل : كيف وأينَ

وهلْ؟

••••

أمسِ شاهدْتُ في الماء صورةَ موتي

كانَ بي صَداً مزمنٌ

قلتُ للحزنِ: حوّلْ صلاتَكَ أتقيةً

ضَعْ على التّابِ صوتي

••••

ليسَ لي امرأةٌ

وجهُها من نخيلٍ ورملٍ ومنفى وفنْ

ليسَ لي غير طيفِ وطنْ

ليسَ لي موعدٌ مع موجِ

تآكلَ مثلَ صخورِ الزّمنْ

ليسَ لي المستحيلُ ولا الممكنْ

وحدهُ يتأبطُ روحي المدى الكافرُ ... المؤمنُ

كلُّ شيءٍ يغادرني : الماءُ والنارُ والوطَنْ

••••

كلُّ فجرٍ أداعبُ وجهَ النّخيلِ

واشربُ أغنيةً ثملَهْ

أتوجّه .. لا شيءَ غيرُ السّرابِ

فها تستبدُّ بيَ الجهةُ المقفلهْ

••••

البيوتُ القريبةُ نائيةٌ لا أراها

والبيوتُ البعيدةُ تسحقني برحاها

والصبّاحُ القريبُ يمرّغني بالغرابةَ

والمساءُ البعيدُ يبلّلُ روحي بماءِ الكآبَةْ

لكِ أنْ تسكني في (أعالي القصيدةِ)

لكنْ حذارِ الوقوعْ

فهناكَ أذانٌ حزينٌ ومئذنةٌ من دمُوعْ

لكِ أنْ تجعلي القلبَ مائدةً منِ شموعْ

إذْ عليّ الرّحيلُ إلى الموتِ حتّى أقاصي

الرّمقْ

لم تعدْ فيَّ أجنحةٌ

لأزيّنَ بالرّيشِ جسمَ الأفقْ

يخرجُ القلبُ عن نارهِ

ويعلّقُ في مشجبِ البحرِ ثوبَ القلقْ

وأنا والقصيدةُ نرفو خطانا بخيطِ الشّفقْ

وأنا مهمَلٌ في " المنيعي"

يحطُّ عليّ ذبابُ الكآبةْ

يمتصُّ آخرَ مافي المؤقْ

وأنا مهملٌ مثلَ مقبرةٍ هامدةْ

أتخيّلُ موتي ودمعَ القصيدةِ
بينَ طلولِ المدى البائدَة
فأقولُ: تباركَ هذا الخرابُ الجميلُ
تباركَ منفىً هنا وهناكَ
وفي سبلِ عبرتّي بلا فائدَة
كم أنا عاشقٌ في جحيمِ الرّؤى
ليسَ تطفئني كلّ هذي الرُّؤى الباردة
****
أنا والرِّيحُ مختلفان .... هيَ الآنَ حرَّةٌ
وانا قيدُ سورينِ : منفى وحسرَة
كيفَ أنقذُ ما سلبَ الموجُ منّي...؟
وأنا ريشةٌ في المهبِّ
كيفَ أوقدُ في القلب بحراً وما عاد قلبيَ قلبي
ليسَ لي غيرُ أنْ أتقرّى المقابرَ ..
أقضيَ نحبي
****
سأعيشُ على مضضٍ
سأموتُ على مضضٍ
سأعانقُ كالضّائعينَ خيالاً بعيداً
وأسندُ رأسي إلى مرضي
****
لم يعدْ في السماءِ غيومٌ وعشْبٌ وقهوَةٌ
غربتي الآنَ واسعةٌ كخطا امرأةٍ
تركضُ الآنَ من هوَّةٍ نحوَ هوَّةٌ
****
لا أحنُّ إلى أحدٍ ..... مسَّني هاجسٌ من بلادَة
ماتَتِ القبرّاتُ قبيلَ الولادَة
كلُّ أبنيةِ الحلْمِ في الرَّملِ قد سقطتْ
أهيَ أسطورةٌ أمْ إبادةٌ
****
أيّ بحرٍ يحررّني من رمالِ المدى ؟
ذاب صوتي كملحِ الصدّى
وتمادى بيَ الشّوقُ متذنةً
من هديلِ الحكاياتِ أو موعدا
****
كم رأيتُ لوجهي وجوها
كأنّي أنا مّرةً ثمَّ ...لا أحدا!
هوذا الموتُ ... يكتبُ في دفترِ الرِّيحِ ميعادَهُ
يتوعّدني أبدا
هوذا الموتُ ... يُرسلُ أنفاسَهُ في فضاءِ القصيدةِ
يطفئُ فيها حنيني الذي اتّقدا
كم رأيتُ لوجهي وجوها
مالروحي العصيّة قد دجنُّوها
****
أيتها الرِّيحُ ها كِ لهيبي ازرعيه هناكْ
واقطفي غيمةً
واجرفي قحطَ روحي بسيلِ الهلاكْ
أيتها الرّيحُ ... ياظمئي ... هاكِ ... هاكْ
****
ما الذي قذفَ القلبَ في مهرجانِ القنوطْ؟
كلمّا ارتفعَ الحلمُ بي شحبتْ لغتي
وتهّرأ فيها جميعُ الخيوطْ
كلما ارتفعَ الحلمُ شاهدت أجنحتي في مرايا الهبوطْ
****
لن أبلّلَ يأسي بماءِ الأملْ
كلّ ما حوليَ الآنَ حلمٌ ضريرٌ
وحزنٌ ترهّلَ مثلَ بقايا طللْ
لن أبلّلَ صوتي بماءِ الصدى
ليسَ لي غابرٌ
ليسَ لي حاضرٌ
فعلّي إذاً أنْ أموتَ غدا
***
لنْ أردّدَ خلفَ القصيدةِ كالببّغاءْ
انشققتُ لأبتلعَ الأرضَ .. أحسو السَّماءْ
انتهيتُ فكيفَ سأبدأ ثانيةً

والبداية حُبلى بكلِّ نهايَةْ؟
آه... فليجرفِ الموتُ أغنيتي
بعدَ موتِ الأغاني تطيبُ الحكايَةْ
****
آه ... مَنْ يطفئُ البحرَ في جسدي؟
مَنْ يكوِّمُ رملَ القصيدةِ
يبني سماءً بلا عمدِ
مَن يعيدُ إليَّ الزَّمانَ الذي ماتَ فوقَ يدي؟
كانَ ثمَّةَ طيفٌ يلاحقني
صاحَ : خذْ ...ورمى إليَّ بأضمومةِ الزَّبدِ
****
هكذا كنتُ .. كالنّارفوقَ الوَرقْ
شفرةُ الشّوقِ فوقَ العنقْ
وعيوني معلَّقةٌ في سرابِ الأفقْ
****
هكذا صرتُ أجنحةً قصّها الموجُ
ثمَّ رماها بعيداً ... بعيدا
هكذا صرتُ أركضُ في طرقاتِ المنافي
وحيداً ... وحيدا
****
مَنْ يمزِّقُ بيني وبين القصيدةِ خيطَ المحبَّةْ
مَنْ يغيِّرُ سُكناي ما بين موتٍ وغربَةْ
لا سبيلَ إليَّ .. فعنوانُ قبري تغيّرَ
ليسَ له بعدُ شاهدةٌ مستتبَّةْ
***
أين كاهنةُ الليلِ ... تجمعُ صمتي المراقَ
على الطّرقاتْ؟
أينَ أغنيةٌ رشفتْها القصيدةُ من رغوةِ الكلماتْ؟
أينَ عينانِ تحترفانِ التّأمّلَ
في الموتِ لافي الحياةْ
اينَ تلكَ الحديقةُ مكتظَّةً بظلالِ قصائدنا
وهي ترفو ثيابَ الصَّلاةْ
لم أعدْ قادراً أن أطوقَ خصرَ الصدى
لم أعد قادراً أن أحركَ جذعَ المدى

تاهت الأرضُ وانغلقتْ
كلُّ بوّابةٍ للجهاتْ
***
وطني هو هذا الحنينُ الرّماديّ
بين طلولِ الحنينْ
وهوايَ الجميلُ تلطَّخ بالآخرينْ
كلُّ ما عنديَ الآن طيفُ كلامٍ وصمتٌ حزينْ
***
يتسلَّقُ جسمي الزمانْ
ويعلّقُ في عنقي حجراً
هكذا احدودبَ القلبُ قبلَ الأوانْ
****
لن أرمّمَ صفصافةَ الرّملِ
كي لا يعاتبني اللهبُ الذّابلُ
لنْ أكلّمَ نعناعة الليلِ
كي لا يداهمني الحبقُ الذّاهلُ
سوفَ أبقى هنا أتبخّرُ مثلَ مياهِ الأملْ
وأجرُّ ورائي القصيدة
مذبوحةً كحجلْ
***
لمنْ نتركُ الحبَّ
للرّيح أمْ للغبارِ؟
أم لقافلةِ الشوقِ ظامئةً في هجيرِ النهارِ؟
كيفَ نتركُ أحلامنا هكذا تحتَ رحمةِ هذا الفناءْ؟
أيصحّ الرّحيلُ إلى الأرضِ
بعد الوصول إلى طبقاتِ السّماء؟
لأصدّقُ أنَّ الحياةَ ستمضي بنا
مثلما لا نشاءْ...!
لِمَ لا نتجرع كأس المنيّةِ
حتى نغيظَ الحياةْ؟
لِمَ لانتبادلُ نخبَ العواصفِ...
نسحبُ أيامنا من تخومِ الجهاتْ؟
***

لا أصدقُ أنّ الخريفَ سيغزو فضاءَ القصيدةْ
لا أصدقُ أنّ الجنونَ سيترك سنبلةَ القلبِ
طعماً لنارٍ بليدةْ
لأصدق أنّ القلوبَ تشرّدُ راياتها
لتحوكَ رموزاً جديدةْ

***

أستقيمُ فتنحرفُ الرّيحُ...
أشربُ من مائي الوثني
ثمّ أهبطُ في كهفِ سرٍّ يبيحُ حرائقَهُ المعوزاتِ
لهذا الرّمادْ

****

ما الذي أفعلُ؟
كلّ ما أشتهيهِ بعيدُ
وقلبي على النهر يخبو مع دقّاتِهِ الأملُ
والمرايا العتيقةُ قد صدئتْ
والربيع الذي كان يبتكرُ العشبَ يُستأصلُ
وأنا ما الذي أفعل؟
ها هنا بينَ رملٍ ومنفى وأشلاءِ ماءْ
أتهجّى الصلاةَ فأنزعُ حلمي من الأرضِ
أزرعه في ترابِ السّماءْ

****

أي نوعٍ من الجمر تختارُ يا أيهُا الشّاعرُ؟
كيفَ تحيا وقد أدمنَ الجرحُ روحكَ والظمأُ
القاهرُ؟
أي نوعٍ من العمر تختارُ يا أيها الشاعرُ؟
عمركَ الآنَ منفىً وأنتَ اللهيبُ الذي لن
يصيرَ رماداً
وإنْ صارَهُ حلّقَ الطائرُ؟

أي نوعٍ من الموتِ تختارُ يا أيُها الشاعرُ؟
في فراشِ الذينَ يجرّونكَ الآنَ أمْ في الوغى؟
لم يعدْ في الوغى حجرٌ دائرٌ
ما الذي يجعلُ الريحَ خاويةً دونما غيمةٍ ..
ودونما مطرِ
مال الذي يجعلُ النار خامدةً يتعملقُ فيها
الرّمادُ ويحجبُ أغنيةَ الشرَرِ
ما الذي يجعلُ الرّوح عاجزةً أن تضيفَ إلى
لهبِ الشعرِ واحدةً من جُذا الشّجرِ.؟
ليسَ لي غيرُ أنْ اتسرّبَ عبرَ شقوقِ الظّلامِ
وأنفضَ عن جسدي قطراتِ الصدى وغبارَ
الكلامْ

***

سأمدُّ إلى النّجمِ روحي حتى الصّباحْ
سألمُّ غبارَ التسكعِ في شعرِهِ واقيّدُ هوجَ الرّياحْ

***

عفو عينيك .. ايتها الغيمةُ الراحلَةْ
كيفَ أنسى التشقّق في قحطِ عمري
سنينَ الرؤى القاحلَةْ ؟!

***

في "المنيعي" عددتُ النّجومُ قضمتُ ثمارَ
الخيالْ
وسألتُ القصيدةَ : أين بلادي البعيدةُ حتّى
المحالْ
ومازلتُ اسألُ
طالَ وطالَ وطالَ السّؤالْ

****

قرية المنيعي - رأس الخيمة -
الامارات العربية المتحدة

□□□

الجناز

شعر : أيمن أبو الشعر

لاشيءَ بعدَ الآن يُنجيني
أقعي كتمثال من الآلام تعبرني
حكايا الأمس تياراً صعوقَ
الومضِ بينَ الحينِ
والحينِ
وأظلُّ أهتفُ ليس يعنيني..
تمشي الجنازةَ في دمي
وعلى أكفِّ النبضِ تحمل جثةَ
حبنا طفلاً من القبلاتِ
والرؤيا ... وأحلامِ الرياحينِ
تمشي الجنازةُ في دمي
وعلى أكفِّ الذكريات تشيلُ
جثماناً تسجّى كالتماعِ
الخاطرةْ
تابوتهُ مرآةُ أزمانِ الحنين
الطاهرةْ
يهفو ويكتُبهُ المواتُ كطعنةٍ
في الخاصرةْ
ظلانِ بين التوقِ والبينِ
متلاحمانِ تراءيا في
الوجدِ نصفينِ
فهناك فوقَ الصدرِ خلفَ
غلالةِ الكفنِ الضبابيِّ
انتفاخاتٌ ... وفجواتٌ
كفوهاتِ البراكينِ

شمَخَتْ ينابيعُ الحنانِ تفجَّرتْ
في بعضها
وببعضها
آثارُ عضّاتِ الثعابينِ
... يمضي الجنازُ حشوداً في
شراييني:
رعشاتُ ضماتِ المتيَّمِ
فورةُ العبقِ
رتلُ المواعيدِ الجميلةِ .. رقصةُ
الأضواءِ في الحَدَقِ
ورفيفُ عصفورٍ بعشٍ كان
يَشْهدُنا يومَ اجترحنا
بجذعٍ بروحه سهماً
وقلبين
همساتنا عند المساء على وسادِ
الشوقِ والألَقِ
ولهاثُنا المجنون وشكَ تدفق
اليخضور تنضحه
حبيباتٌ من العرقِ
كل يسير وراءَ النعشِ معطوبَ
الفؤاد
يمضي الجنازُ حشوداً في شراييني
أدري بأنَّ القلبَ وجهتُهُ
والخفقُ يعلو عبرَ أصداءِ
المعاول كلما اقترب

الجناز ألا تعي قد
صارَ هذا القلبُ قبراً
ليتَ أنزعهُ ليأويني
لا شيءَ بعدَ الآن يُنجيني
غَرَستْ أصابعها بروحي
الفاجعه
وأنهار سورُ الحبِّ بعد كأسي
السابعه
لا تفزعي من وجهي الدامي ومن
مِزَقِ القميصِ ولطخةِ
الطينِ
لا تغرزي في القلبِ نظرةَ مُشفق
مازال مهرُ الكبرياء مرابعاً...
ومسارحاً مرج الأباء
على جفوني
الريح بعض تنفسي ..
والشمس مشرقها جبيني ..
بالله غضي الطرف يقتلني الحياء..
صبي علي الماء..
وابتعدي قليلاً بالاناء
إني ليؤلمني كثيراً أن تريني
مترنحاً بالوجدِ معطوبَ الرجاء
لا شيءَ بعد الآن يُنجيني
رُدّي ورائي الباب .. خليني
في ردهة الحمّامِ منطفئا
ومنكفئا كالمعطفِ المرمي
زاوية انحناء
هذا أنا ..شرخ تسربَلَ في جدارٍ
آيل للانهيار
من أخضع الأقمار والإبحار
والتيار ..متكئ على
الصنبور مخذولاً ..كشلو
سممته فخاخ الطعم
مبتلاً .. ومختلاً .. كأنّ
محاجرَ الأصداءِ ... ترسم
دارة التلوين في عيني
هذا أنا بعد انشطار الحلم يوم
تكسّر الأقداح منهدٌ على
الصنبور فهو المشجبُ
المرصودُ للأرواح إذ يغتالها
غدرُ الزمان ، تعبُ خمرته
كؤوسا من شظايا الحلم
والشفرات والذكرى . وطهر
مناسك العشاق تأتي
الطعنة الكبرى ، فتعبرها
عند المغاسلِ قينا من
سكاكينِ
صبي عليّ الماء
وابتعدي قليلاً بالإناء
في كوّة المرآة وجه باهت
ليكاد يخترق الملاسة
كي يعزيني
في كوة المرآة وجهٌ متعب
لكأنني قد كنت أعرفه
ماباله يبكي بكهف الزئبق
الوقتيّ يمضي .. لا يحييّني
...ايه ..
لا تلمسي جرحي
ردي ورائي الباب خليني
وحدي مع الأصداء
لاتخذ شي طقس انتحار الحب
تمزيق الرداء
... الطفل نام ...
لا تهزّي المهد
لا ترفعي عنه الغلالة
لن يجيبَ لك الرجاء
الطفل مزرقّاً .. تسجى
وسط نعش الكبرياء
.. صبي علي الماء
وابتعدي قليلاً بالإناء....

المرائي والمراقي

شعر : محمد الخالدي

1- ممالك أخرى

تلك معابدُ تغْرقُ في الصمتِ تُنادينا
سنطير إليها
ونقول لسادنها : ها نحن أتينا
فأعِدَّ لنا خلوتَنا
وأعِدَّ لنا خمراً
وغِلالاً مترَعةً بالضوءِ
أعِرْنا ثوباً زاهية كيْ نخلعَ طِمْرَيْنا.
وسندْعو بُوذا ليُبارِكَ رحلتَنا
سنقول له علِّمْنا الحكمةَ
علمنا كيف نُروّضُ هذا الجسدَ الجامحَ
كيف نُقوضُ هذا الكونَ الأحْدبَ
علمنا سرَّ النورِ
وسرَّ الرّوح تشفُّ
فتغدو نوراً يسبح في نورٍ....
سنشْيد قِباباً من يَشْبٍ وعَقيقٍ
ونَقُدُّ لنا لغةً من حجرٍ يتوهجُ :
- هذي لغةٌ بكْرلم يَطْمِثْها أحدٌ من قبلُ
سنركبُ غيماً ونطيرُ
نحطُّ على قمَمٍ زرقاءَ
نُجاور نجماً
أو نحضُن برقاً
وإذا شئْتَ رثينا مدناً خلعتْنا
وإذا شئتَ ضحكْنا من مدنٍ
كانتْ يوماً آوتْنا
وإذا شئتَ نصبْنا قبْتنا وشربْنا
ثم دعونا الشعراءَ جميعاً:
- هذي مملكة أخرى
فتعالوا وأقِيموا فيها .

2-الدرويش

بين ومضٍ وومضٍ
مثْقلاً بالتراتيل يأتي
يلف عباءته ثم يمضي
مُترَعاً بالمواجيد والعشق
- لا الأرض أرضي
ولا الدار داري
ونسألُه القربَ يلْوي:
- منالي بعيدٌ وشَحْطٌ مزاري

3- أطوار الرجل المتوهج

غشِيتني أنوارٌ لا أدري ما هِيْ
فهتفتُ إلهي:
ما للأرض تَميدُ ومالي
أغْرق في اللاّمتناهي
أوقف هذي الأرض عن الدورانِ بجاهي
وبجاهي

أُغرِقُ هذ الكونَ بفيضٍ من لألائي

*****

غشِيتني ألوانٌ لا أدري ما هي
فهتفتُ أنا الأفق نأى
مِنْ يلحَقُ بي؟
من يتَهَجّى أسمائي
ما أكثر أطواري!
ما أسطعَ أنواري!

4-المريد

قدّم الكأسَ إليّ وسقاني
خمرةً عزّتْ ونوراً شعْشَعَاني
وزنًا فانْداح صبحٌ شفقيٌّ ومغانٍ
سكِر الكونُ وماجتْ
جُزُر وسُلى وفيضٌ من أغانٍ
- هذه خمري وهذا صولجاني
وسقّاني
خمرةً عزّتْ ونوراً شعشعاني

****

من رآني
بين أكوابي تداعتْ ودناني
يغمُر النورُ جناني
ويحطُّ القمرُ المفتون في باحةِ دراي
قال : ذا آخر عُشّاقِ الزّمانِ
ودعاني
فانتْشى الكونُ وماجت
سُجفٌ من طيْلَسانِ

5-مكابدة

بين اليقظةِ والحلمِ تَجلّى لي
يرْفُلُ في سُجفٍ من نورٍ
شفٌ وأوْصَالي :
- هيّا اتبعْني! ومضى يطوي الأرضَ
فصحتُ تريّثْ أنّى لي
أن أقطع مثلك هذي الأرضَ
تريثْ حتى أخلعَ أسْمالي
حطّ على جبل من بلّورٍ
فمشيتُ إليه أتعثر في أسمالي
- دونك هذا المرقى فتسلَّقْ صخْرَ الأحوالِ
كابدتُ
وكابدتُ
فما رقّ الصّخرُ لحالي

- تونس

□□□

كُفّي نصالك يا امرأة

شعر : نبيلة الخطيب

لا تسأليني
فالجوابُ على حدود الردّ
مُذ ساءَلتني
عن كُنهِ هذا الصمتِ
حائر...
رُدي سيُدمي كبرياءَك
كانعتاق الدمعِ
من عين المكابرْ
هل تذكرين ؟!
الشمس كانت وُجهتي
لمّا التقينا
والحبُّ في أعماق نفسي
كانَ ألحاناً تُغنّى
**
قد كان ظنّي
أنّ تلك المرة الأولى
التي فيها التقينا
ما كنتُ أدري
كيف كنتِ تراقبينَ
تُراكِ أبصرتِ
ارتعاشات الأناملِ
واضطراب النبضِ
كلَّ مساء وصُبح؟!
أم كان يرشفني
فتذهب بي ظنونُكِ
ثمَّ تكسرني مع الفنجانِ
إنْ فرغتْ من التجوال
فوقَ دمي وجُرحي؟!
أمْ كانَ يُخفيني ويغفو
حيثُ تلتقطين أنفاسي
وتعتقلين طيفي
كلمّا قرربتِ ذبحي؟!
كُفّي نصالك يا امرأة
***
أنا ما قددتُ قميصه ، كلاّ
ولا راودتُه عن نفسِهِ
أحسبتِ أنّي
قد قطعتُ أصابعي
لمّا تبدّى
نورُ طلعته الجليل ؟!
أم كنتُ ظامئةً
بوادٍ غير ذي زرعٍ
فكان هو السبيل؟!
أم كنتُ تائهةً
بليلٍ دامسٍ
حتى تجلّى
نورُهُ في الطور
كان هو الدليل؟!!
**
لا يا رعاكِ الله

لستُ أنا التي
انتبذت مكاناً
بين صبرِكِ
واشتدادِ البَغْي
في أخطائهِ
كلاّ
ولستُ أنا التي امتشقتْ
نبالَ النزوةِ الخمسين
من أهوائه
قومي إليه استحلفيه
لتعلمي
ما كان سيّد مهجتي يوماً
ولم أرضَ انتساباً
مرةً .. لإمائه
**
لا يارعاكِ الله
هو ليس يعنيني بذاتي
هو ليس يدري
من أكونُ من النساء
وكيف يهواني
الذي مازال
لا يدري صفاتي ؟!!
هو إنما يحتاجُ لامرأةٍ
تهدهدهُ فيغفو
وإذا رأتْهُ مُكدّراً
تنصبُّ في أقداحه
خمراً فيصفو
وإذا سقاها المرَّ
من كفيّهِ
تجرعه وتعفو
***
كفّي نصالك يا امرأة
هل تحسبيني
أولَ امرأةٍ
يميلُ لها هواهُ
أم الأخيرة ؟!
عودي إلى أشيائهِ
ولتبحثي ..
كم قُبلةٍ
مدفونةٍ
بين المناديل القديمةِ
كم ضفيرة
ولتقرأي ..
كلَّ الرسائل
والغرام المُستهان به
وآهات الحيارى
والعتابات المريرة
ولتنظري أشلاء حُبٍّ
مات مطعوناً
وآخرَ مات مصلوباً
وآخرَ مات مقهوراً
وآخرَ مات محترقاً
وآخرَ مات منتحراً
وآخرَ في الطريق
إلى النهاية
بات لا يدري مصيرهْ
**
عودي اسأليه عن الحكايات
التي يندى الجبينُ لها
فتلكم قصةُ امرأةٍ
يُحدّثها لساعاتٍ
وتصغي ...
حيث غالبه هواها
وهناك أخرى
راحَ يُشغلها لتلفحه
إذا احترقت

لظاها
وهناك أُخرى
تلك عفّتْ نفسه عنها
أمام الناظرين
فلم يُصافحها
ولكن عندما
اقتنص اختلاءَ آثماً
خلعَ القناعَ
وراح يلثم فاها
••
كُفّي نصالك يا امرأة
وتبصّري قبل التجنّي
ولتبحثي عن مكمن الداء اللعينْ
السوسُ في ساقِ الخميلةِ
حيثُ تتكئين
ما عادت الأوراق
تستر عُرْيَهُ
والغصنُ موبوءُ الجنى
هُبّي لنجدته
وذودي عنه
أسباب المنايا والفنا
هو يا أُخيّةُ مُبتلىً
ومُشتَّتٌ بين الضياع والانهيارْ
وإذا استحال شفاؤهُ
إلاّ بكيّ الروح
فلتُضرمي في قلبه الموبوء نارْ
حتّى إذا كفّتْ
عن النزفِ المشاعرُ
فاهدئي
وترفّقي
لا تُغلقي كل المنافذ
واتركي للبائس المحزونِ
باباً للتمنّي
وإذا لمحتِ بباله
ظِلاً لطيفي
فاطمئنّي
بل حاذري
أنْ تسأليه
إذا رأيتِ
الدمعَ في عينيهِ
عنّي...
ودعيه يبكي
مايشاء
فلعلهُ يصحو
من الموت
الذي يغشاه
وتريّثي ..
لا تقتلي
هذا الفؤادَ
ببعضِ ظنٍّ

□□□

نصوص الغيرة

نص : أكرم قطريب

-1-

أسألكَ:

- هل الكمينُ أن أظلَّ حائراً في رسائلِ أزواجكِ الغابرين؟

جسدي يحرقُ أعشاشه بخشبِ الزرقةِ

والأساطيرِ المتعثِّرةِ في بوق الرعشة .....

[جسدي اسطبلُ دموع]

-2-

أسكنُ فيكِ أنتِ المضاءةُ بالأضاحي والطبول ....

بذرتكِ العائمة في مستنقعٍ هائلٍ أنا ، صرَّةُ يأسكِ

على

كتفِ

الأرض

أنمو بقربِ ذراعكِ وهي تُدشّنُ غريي

[بموتٍ طلْق]

-3-

كم خجلتُ من الليل

حينَ رأيتُ عابريكِ يخرجونَ من نومكِ بظهورٍ مقوّسة؟

ألطمُ استغاثتي بهوائكِ الجالس على الطاولة

والجدار والكرّسي والشراشفِ المنهوبة

[في مهبّكِ شُبِّه بي]

-4-

..إذْ ناديتُ.....:

....

....

وما ارتفعتْ عن سائرِ الظّلالْ

من مديحٍ أكادُ أعدو على فجر حذائكِ

آآآهٍ يا بيتَكِ الواطئَ لُصُقَ ليلٍ وشيِّ الهيئةِ / فحلكِ

واهنٌ عراء الفتنةِ وهو يشهدُ الدَّمَ رسولاً أعمى أو

[نطفة عالقةً بخصيةِ الهباء]

-5-

....كم النّهار ظلمة فاسدة ؟!

[..... ....]

-6-

- هل نحترسَ بالمجازفة من حشودِ الألم المتراصَّةِ في نورٍ زنجيِّ..؟

نحنَ برسم دهاءٍ يقتل شَرَفَ الأعضاء

[برذيلةِ بنفسج]

-7-

دابةٌ شرسة هذا المساء...

[جسدي خطأ إملائي]

-8-

العاصفة : ثعلبٌ يتبّرمُ من فجيعةِ المكان.

الصمت : ممثلٌ يتقنُ الحضور على مسرح
الموتى العالي .
اليأس: زفرةُ الذهبِ الشقيّ
صلاة المجوس تحت شرشفِ الرعود
[أنا المكسور بكاملِ سكونكِ]

-9-

ناقوسُ أعيادكِ ..
طعمُ حريقكِ السرّيع
وجْهةُ أنفاسكِ
روحكِ تتعطرُ بالغياب
ارتجاح بنفسجكِ على اليد .....
[والضوء أحصنة بلا عربات...]

❑❑❑

قطاف

نص: نضال بشارة

1- قطفتُ رعشة الحنان الأولى
حين قرأ وجهي
ملامحَ وجهكِ الحسنى
فتلعثمت
في الفاء
والميم
فامتدَّ غصن لينهل
من ورد الرّضاب الرحيم.

2- قطفتُ رعشة الحنان الأولى
حين صيّرتكِ وطناً
وركعتُ للتربة الجُلّى
وصليت
للماء والعَلَم
فأشرق فيَّ دربٌ
وقال: أنا عبدكَ
وأنتَ نعيمي.

ديمومة

جسدٌ
يغريني بالرحيل
قلبٌ
يشتهيني صهيلاً
يا اليانعة
فيّ ورداً ونخيلاً
لقاؤنا
وداعٌ مستحيلٌ.

بطاقة حمراء

هدف أول
خرق مرمى أميّته
فأزهرت اللغة فيه ثماراً.
هدف ثانٍ
خرق مرمى بطالته
فاستقالت الأرصفةُ من صداقته.
هدف ثالث
خرق مرمى الرّوتين والرشاوى
فتوقّيت مصالحُ البيروقراطييّن
أو... كادت.
هدف أخير
رصاصة اخترقت رأسه.

مرثية

أغوته الأطياف
فتأبّطها
وترك أشياءَه المهملة.
اتكأ على حزن معتّق،
فاشتعل الجسد
برقصة "الموت السعيد"
على أنغام المرض الوثنية.
بينما
الأمل يرتشف كأس الرحيل
ويدسُّ كفّيه في جيبَيّ بنطاله.
في آخر السّنة

تشبّقَ بالأطياف،
ثم شدَّ ثوب الفرح القصير
وكتب بحلمة تفاؤل
مرثيةً لنا.

حالة

في صباحٍ مغتمرٍ
بصوت فيروز
غافلَ الناس
وسرق ياسمين المدينة كله.
احتفاءً بطيفها
يبتغي سريراً
لناعسة الطّرفِ مُبَسْمَلة الضحكة.
لكنْ
صَهَلَ الخريف
في وقتِهِ،
فتداعى
شارعاً رطباً
شهقةَ امرأةٍ
ويتامى
فتوارى
في مساءٍ من ذكريات.

حوار

يُثيركَ القبر؟
– حين يرضع الآس
ويترجمه حنينَ ذكرى.
أنرجسيٌّ؟
– حين توقد الشمس تُّورها لأجلي.
أتنام في زفافٍ؟
– حين أكون العريسَ.
أتستحمُ بكلمة؟
– حين تكون –الحقيقة...

أتشاهد عريَ النهار؟
– حين تنادمني قطعان الليل.
أتحزن؟
– حين ترمقني المرأة
أنني عودُ ثقاب رطبٌ.
أتعشق شمعة؟
– حين أفتقد الإنسان.
أأنت زقزقة العصافير
في المساء؟
– حين تهجرنا الغربان.

محاولة

في رحم كل ظهيرة،
على الرصيف
تتأبطُ كأسَ انتظارٍ طفلها
المتدحرج حانةً
لمأتم العشاق
آنها يستيقظ الندى
عصافيرَ وسرَّ ألوهةٍ.
فأتوافدُ
مثلَ المشيّعين
لأعتكز حنانك
المتساقطَ أغنياتٍ
فوق جثتي.
سيّدتي
أصطفيك من تفّاحة ذاكرتي
كلّما مرّ الحوذيُّ
لينقل رماد غيمة من دمي
فهل انتهى درس الورد؟
وتحشرج الصهيل في الانطفاء؟
أحاول
شارعاً في نبضك
يغريني بالعصيان والإلفة

لأبدأ الرّكضَ...

أم خالد .. والكناري

قصة :د.أحمد زياد محبك

قبل أن نبلغ الباب، تقول لي جدّتي:

" اقعد هادئاً ، لا تلعب ، لا تتكلم ، لا تلمس أي شيء، وإذا أعطتك أيّ شيء فلا تأخذه، وإذا وضعت الطعام فلا تأكل ، أم خالد لا تحب الأولاد".

منذ يومين وجدتي تمنيني بزيارة أم خالد ، وتحدثني عن دارها الواسعة الجميلة ، وأنا أحلم بها . واليوم قالت لامي :

" هاتي لعماد الثياب الجديدة"

وردّت أمي بامتعاض:

" انا لا احب أم خالد ، ولا أريد لابني أن يزورها "

ولكن جدّتي أصرّت ، فاضطرت أمي لإحضار ثيابي الجديدة ، ورمتها أمام جدتي ، ثم مضت إلى المطبخ وهي تغمغم.

وساعدتني جدتي على ارتداء ثيابي ، وهي تغمغم أيضاً بكلمات لم أتبينها ، ويداها المعروقتان ترتعشان .

وأمام باب عريض ، من قطعة واحدة ، تقف جدتي ، تلتقط أنفاسها ، ثم تقول: " هذه هي دارأم خالد ، انظر إلى بلاط الزقاق أمام الدار، كم هو نظيف ، وانظر فوق ، إلى هذا الكشك ، هو لها ".

بلاط الزقاق المفلطح أمام دارها أبيض لامع نظيف ، كأنه غُسِلَ للتو، لا غبار ولا قشة ، وفوق الباب يمتد إلى الأمام كشك خشبي مزخرف ، يظلّ جزءً من الزقاق.

وتمسك جدّتي قبضة برونزية معلقة في أعلى الباب الخشبي ، وتدق ، ثم تلتفت إليّ وهي تقول :

" هذه هي دقتي أنا ، أم خالد تعرفها".قيقة ، لقد دقت جدتي الباب مرتين متتابعتين ، ثم دقته مرة ثالثة ، توقفت.

ويفتح الباب على طوله ، وتظهر أم خالد ، بقامتها القصيرة ، وعينيها الصغيرتين الغائمتين وراء نظارة طبية بيضاء ، وأنفها الدقيق ، وهي ترحب بجدتي وتكرر الترحيب مرات ومرات ، وأنا أرى إلى فمها المتغضّن وكأنها تمج الكلمات مجاً من شفتيها الرقيقتين الزرقاوين .

وتمضي بنا في دهليز طويل ، ما يلبث أن ينفتح على فناء واسع ، يذهلني بخضرته ، وكأنه الجنة التي تحدثني عنها دائماً جدتي.

أشجار وعرائش وزروع تتوسطها بركة فيها نافورة وقد صفت على أطرافها أصص الزهر ، وثمة درج صاعد ، له درابزين مزخرف ، وعلى كل درجة أصيص زهر ، وفوق الدرجة الأولى قوس حديدية عالية تدلّى منها قفص فيه كناري أصفر يتقافز.

وتسألها جدتي : " كيف حال الزهر عندك ، يا أم خالد؟"

وتردّ: " تعالي ، لنتفرج ، قبل أن نصعد إلى فوق".

ثم تلتفت إليّ سائلة: " مازال اسمك عماد؟"

ويطفر الدم إلى وجهي ، ولا أحير جوابا.وتتابع هي كلامها ، فتقول لي: " تنبه إلى الزرع ، وتفرّج مع جدتك ، ولكن لا تلمس أي زهرة".

وتمسك جدتي يدي ، وهي تقول: " ابق بجانبي" .

وأحس بالقهر ، وأنا أكاد ألتصق بجدتي ، ولكن سرعان ما تجتذبني ورود كثيرة متفتحة ، حمراء قانية وصفراء فاقعة وبيضاء نقية ، وألاحظ أشواكها الراعبة ، وأنا أرى إلى عيني أم خالد الحادتين وهي ترمقني من وراء نظارتها .

ثم نمضي إلى زهور مندفعة في تفتح باهر ، كأنها كؤوس ، ينفحني عبقها ، كالبهار.

" انظرى إلى هذا القرنفل؟"

هكذا تتكلم أم خالد بتيه وإعجاب ، وتعلّق جدتي مؤكدة: " ماشاء الله ".

ونمضي تحت عرائش الكرمة ، بأوراقها الخضراء الزاهية ، وهي تمنحنا ظلاً رطباً يانعاً وتحتها صفت أصص السجادة بأوراقها الخضراء المنبسطة المزركشة بالأحمر .

وتلفت إليّ أم خالد قائلة :" لو كان هذا أوان الحصرم لكنت قطفت لك ياعماد عنقوداً ، ولكن حظك هكذا ، زيارتك لي جاءت في الربيع".

ثم تمضي بنا تحت عرائش الياسمين ، وتتابع كلامها إليّ قائلة : " على كل حال التقط من هذا الياسمين المتساقط على الأرض ما تشاء، خبّئه في جيبك ، وخذه إلى امك".

وتعلق جدتي: " اتركي الآن سيرة أمه".

"ما بالها ؟ مازالت كما هي؟"

" وأكثر ".

"كل الكنّات ، هكذا ، الواحدة أسوأ من الأخرى ".

وتمضيان في غمغمة خافتة ، لا أتبين فيها ما تقولان ، ونحن نطوف في الفناء ، ونرى الزهور .

وأمام البركة نتوقف ، لنرى إلى الماء المتقافز من النافورة ، وهو يتناثر في رذاذات ناعمة لها وسوسة هادئة ، وهي تلامس صفحة الماء، وفوقها تتهادى ياسمينات بيضاء، كأنها بجعات صغيرة .

" سنشرب القهوة فوق ، في الحجرة ، فهي أهدأ".

هكذا تتكلم أم خالد ، وهي تمضي وجدتي نحو الدرج ، وأنا أمنّي النفس في البقاء مع الزهور .وتلتفت إلي أم خالد، وقد أحست بتريثي ، فتقول:

" لا يجوز أن تبقى هنا وحدك ، قد تكسر أصيص الزرع ، أو قد ترمي العصفور ، أو تؤذي نفسك ، تعال معنا إلى فوق".

وأمشي في إثر جدتي ، ونفسي معلقة بالبركة والزهور .وأمام الكناري تقف أم خالد لتقول لجدتي:

" انظري ، هذا الكناري أغلى ما عندي ، هو وحده الذي يسلّيني ، يفهم أكثر من بني آدم ، يغرّد سبعة لحون ، أضع له الماء والطعام كل يوم بنفسي، حتى إنه يتناول الطعام من يدي وتسألها جدتي: " وأبو خالد؟"

وتردّ :" أبو خالد لا خير فيه ، لا يعرف سوى الدكان والمقهى ، قبل أن تأتي بدقائق ، استيقظ من نومه ، صلّى العصر وخرج ، قلت له لنشرب القهوة معاً ، قال سأشربها في المقهى مع أصحابي".

ونرقى الدرج ، وأنا أتطلع إلى الكناري، وبين أصابعي ياسمينة واحدة ، أتنسّم شذاها .

وتلتفت إليّ أم خالد قائلة:

" لم تلتقط غير ياسمينة واحدة ؟ على كل حال ، احذر ، ولا تمد يدك إلى الكناري ، حتى لا ينقر أصبعك ". وعند كل درجة تتوقف جدتي وأم خالد ، لتتأملا أصص الزهر ، وأم خالد تتكلم :

" هذه الفلّة ، تتفتح مساء ، وتلك هي الحناء".

زهرات الفل تتناثر بين الوريقات كالنجوم، وزهيرات الحناء يتراص بعضها قرب بعض في غزارة واندفاع وقد التفت على شكل كف مضمومة الأصابع ، وهي تنفح عبقها الفاغم.

وعند قمة الدرج التفت لأرى الجنة الخضراء ، وأنا أتمنى لو بقيت هناك مع الكناري ، ولكنني مكره على الانصياع.

وأمام باب بالحجرة ، اخلع حذائي ، وأدخل ، في إثر جدتي ، فيفجؤني الهدوء ، كل شيء في مكانه ، كأن أحداً لم يدخل الحجرة منذ دهر .

أرائك مريحة ، مغطاة بملاءات بيضاء ، مسدلة ، لا تجعيد فيها ولا انثناء ، مناضد صغيرة موزعة في الأركان ، تعلوها أباريق وزهريات وصحون نحاسية لا معة ، وفي الجدران خزائن خشبية ذات واجهات زجاجية ، تشف عن رفوف مملوءة بكؤوس وصحون زجاجية فاخرة ، والأخشاب التي تكسو الجدران مزركشة ومزخرفة ومنقوشة .

وتبادر أم خالد إلى سؤالي: " هل تحسن يا شاطر قراءة الآيات المنقوشة على الجدران ؟"

وأنظر إلى أعلى ، فأرى دون السقف على طول الجدران رسوماً محفورة على الخشب لوريقات وزهور تحيط بحروف وكلمات.

وتردّ جدتي ، وهي تحتل مكانها على الأريكة : " عماد مازال في السادسة ، العام القادم سيدخل المدرسة "

وتعلّق أم خالد وهي تقعد على الأريكة المقابلة لجدتي: " ولكن عمر ابن أختي دخل المدرسة"

" عمر أكبر من عماد"

" لا ، أنا أتذكر أنه ولد معه في السنة التي..."

ويحتدم بينهما الجدال والنقاش ، وأمضي أنا إلى عمق الغرفة ، حيث نواف صغيرة من خشب مزخرف ، أنظر من خلالها ، فإذا أنا فوق الزقاق ، وإذا باب الدار تحتي مباشرة ، والزقاق يمتد ، وأنا أرى إلى أسطحة المنازل، المتألقة تحت أشعة الشمس المائلة إلى الزوال ، وثمة غسيل أبيض نقي منشور على حبال في سطح مقابل.

ويجيئني صوت أم خالد: " لا تحاول فتح النافذة يا عماد ، حتى لاتقع ".

وألتفت إليها ، وهي تتابع الكلام إلى جدتي: " لا أريد لنسمة الهواء أن تدخل ، حتى لا تحمل الغبار ، كل يوم أشقى في المسح والتنظيف ".

وتناديني جدتي : " تعال ياعماد ، اقعد بجواري".

وتضيف العجوز وهي تنظر إلي بعينيها الصغيرتين الحادتين البارزتين من وراء نظارتها : " نعم ، تعال اقعد بجوار جدتك ، هذا أفضل".

وأترك النافذة ، أمشي متمهلاً ، أدنو من جدتي ، وأقعد بجوارها.

وتنهض أم خالد إلى الخزانة ، تفتحها ، تخرج منها صندوقا معدنياً صغيراً ، تضعه على منضدة صغيرة ، وتبادر إلى فتحه ، فتخرج منه بضع قطع معدنية ، تشبه موقدا صغيراً ، ولكنه مفكك محطم ، أظنها ستعطيني اياها لألهو بها ، ولكن أفاجأ بها وقد ركبت بعض القطع إلى بعض ، وإذا هي موقد صغير.

وترجع إلى الخزانة ، فتحضر منها زجاجة فيها سائل أزرق ، تفتحها ، فتعبق الحجرة برائحة نفاذة ، تذكرني برائحة الكحول الذي مسحت به أمي ذات مرة أصبعي المجروحة ، تصب من ذلك السائل الأزرق في خزان الموقد الصغير ، وتشعله بعود ثقاب، فيتصاعد لهب أزرق.ثم تأتي بغلاية تضعها على الموقد ، وأدرك عندئذ أنها ستعدّ القهوة .

وتتابع أم خالد عملها بهدوء ودقة ، كل حركة بقدر وحساب ، وهي تثرثر ، تارة تتحدث عن الزهور وأخرى عن الكناري وثالثة عن القهوة وطريقتها الخاصة في تحضيرها ، وهي مافتئتْ تحرّك الملعقة في القهوة ، ولهب النار يتدفق تحت الغلاية ، وهي تبعدها عن اللهب تارة وتدنيها منه أخرى ، والقهوة ترغي وتفور .

جدتي وأم خالد ترشفان القهوة بهدوء شديد ، وشذاها العبق يملأ الحجرة ، وجدتي تثني على مذاق القهوة وطريقتها المتميزة في اعدادها ، وأم خالد تزهو .

ويعلو في الخارج ضجيج أولاد يلعبون بالكرة ، وهم يصخبون ويتصايحون في ضوضاء عالية .

كم الزقاق جميل ، وجدتي تمسك يدي الصغيرة بيدها الناحلة الراعشة ، وهي تجرّ خطاها الثقيلة فوق بلاط الزقاق الأبيض المفلطح ، وأنا أسير بقربها ننعطف مع انعطاف الزقاق ، ونسير على سمته الطويل الممتد ، أراه منتهياً عند جدار ، وكأنه مسدود ، ولكن ما إن نبلغ منتهاه ، حتى نجد انعطافاً مفاجئاً ، فنمضي فيه ، ثم نمرّ تحت كشك خشبي مزخرف ، يظلل الزقاق ، وتلتقي جدتي بإمرأة عابرة ، فتحييها ، وتقفان ، لتتحدثا ، وتتحدثا ، كأن جدتي نسيت أنها ذاهبة إلى أم خالد ، وأنا ضجر ، أودّ لو تابعنا المسير ، ثم نبلغ جزءاً من الزقاق مسقوفاً ، نسير تحته ، أنا وجدتي

فتحتوينا عتمة خفيفة ، ورطوبة ناعمة ، وأحس بمتعة غريبة ، وأود لو طال ذلك الجزء المسقوف ، ولكن ما نلبث أن نخرج إلى النور ، ليفتتح الزقاق ثانية ، ويتعرج ويمتد.

أم خالد تنهض غاضبة ، تحمل دورق ماء ، تفتح النافذة ، تصيح بالأولاد لا عنة شاتمة مهدّدة ، ثم تدلق الماء.

ويبتعد الأولاد ، وتغيب الضجة ، ويطغى السكون ، ولا أحس سوى رشفة جدتي أو أم خالد للقهوة ، وأنا قاعد لا اتحرك.

ويتسرّب إليّ نداء الكناري ، وهو يغرّد في دفق متصل من الأنغام المنوعة الملونة ، بين تقطيع وإرسال وصفير وشدو ونداء وخفوت يكاد ينقطع ليدخل في ترجيع جميل يتدفق إثره صفير متصل.

وأميل على جدتي ، وأهمس لها.

وتسأل أم خالد : " ماذا يريد الولد؟"

وتردّ جدتي": "لاشيء". وأصبر قليلاً ، ثم أميل على جدتي ، وأهمس ثانية فتتجاهلني جدتي، مرة أخرى تسأل أم خالد وكذلك يأتي الجواب نفسه : " لاشيء ".

وتنهض أم خالد إلى الخزانة ، تفتحها ، تخرج تفاحة حمراء كبيرة ، جانبها معطوب قليلاً، تقدّمها إليّ ، فامتنع عن أخذها ، وتلحّ علي، وأنا أمتنع ، وتشير إليّ جدتي أن خذها ، فأتردد قليلاً ، ثم آخذها ، أنقلها من يد إلى يد ، ونداء الكناري يمتدّ ويمتدّ .

أضع التفاحة على الأريكة ، بجواري ، وأهمس لجدتي ، وتسأل أم خالد: " لعل الولد يريد الذهاب إلى ...

وتردّ جدتي: " يمكنه التأجيل حتى نذهب إلى البيت ".

وتمرّ هنيهة صمت ، والكناري ما يزال يرسل نداءه .

أنزل عن الأريكة ، أتكئ على ركبة جدتي ، أضغط عليها ، أهمس لها ، فتهمّ جدتي بالنهوض وتسألها أم خالد: " إلى أين؟"

وترد جدتي: "أرجو أن تأذني لي في الذهاب ، سأزورك في وقت آخر من غير الولد ، خطئي أنني أحضرته معي".

وتعلّق أم خالد:

" إذا كان يريد الذهاب إلى الحمام فليذهب".

ثم تلتفت إليّ لتقول: " هيا ،الحمام تحت الدرج مباشرة".

وأمضي على الفور باتجاه الباب، وقبل أن أخرج ، يستوقفني صوت أم خالد ، وهي تقول : " ولكن تنبّه ، لا تقطف الزهور، ولا تترك الصنبور مفتوحاً ، ولا تحاول الوصول إلى القفص"

.

وأفتح الباب لأستقبل الخضرة والماء وتغريد الكناري.

وأمضي كالفراشة ، أعدوعلى الدرج ، أدخل الحمام ، ثم أخرج سريعاً، أرقى درجتين أو ثلاثاً، وأقف لأتملّى الكناري.

الكناري يغرّد ، وفرة من الريش الناعم عند عنقه تتدافع وفق ترجيعه الصوت ، وحين يرسله ترف الريشات.

أراه يميل بجانب رأسه نحوي ، كأنه يرمقني بعينيه السوداء المتألقة ، ولونه الأصفر الفاقع يشع . لماذ تعلق أم خالد القفص هنا ، لماذا لا تعلقه هناك تحت عريشة الياسمين ، قريباً من النافورة والورد والقرنفل؟ ياليتها تنزل هي وجدتي ، لتقعدا هنا ، لست أدري ما الذي يعجبها في تلك الحجرة ذات الملاءات البيضاء كأنها حجرة الملائكة.

وأضع رجلي على حافة أصيص الحناء، أمد يدي إلى قفص الكناري ، أجده قريباً.الكناري يتوقف عن الغناء يهبط إلى أرض القفص ، يرمقني ، أمد يدي إلى القفص أكثر فأكثر .

وإذا أنا على الأرض والقفص ، أحاول النهوض بصعوبة ، ذراعي تؤلمني ، وكذلك جبهتي، والقفص إلى جانبي، تناثر منه الحب ، وسال الماء، والكناري يتقافز مذعوراً.

وأحس بشيء ما دافئ يسيل على جبهتي ، أمسحها بيدي ، وأنظر ، وإذا الدم .

يجب أن أعيد القفص إلى مكانه ، يجب أن أمسح الدم ، ولكنه يلوث قميصي.

يا إلهي ، أين أنت يا أمي؟

وأنادي جدتي.

وعلى حافة البركة تجلسني جدّتي ، وأم خالد تضغط على جبيني بشيء ما ، ثم تلف رأسي بعصابة .

والقفص ما يزال على الأرض والكناري يتقافز .

ووراء الباب تودّعنا أم خالد ، وهي تلح على جدتي أن تزورها مرة أخرى ، وأن تصطحبني معها ثم تناولني طاقة زهور ، وهي تقول: " لا ، لا ياحبيبي لا تحزن ، أنت ولد شاطر، فداك الكناري والزهر كله ، ولا يصيبك مكروه"

وقبل أن تغلق الباب وراءنا ، تقول لي: " انتظر يا عماد ، انتظر ، نسيت التفاحة ، سأحضرها لك".

وأرد: " لا ، شكراً يا خالة ، تكفيني الزهور".

وأمضي في الزقاق ، أنا وجدتي ، معصوب الرأس ، أحس بالتعب والدوار.

وأدخل البيت فتذعر أمي ، وتصيح مستنكرة :

" ماهذا ؟ دم ؟ الولد وقع ؟"

وتضمنّي إليها ، وهي تلتفت إلى جدتي معاتبة :

" قلت لك لا أريد أن تصطحبيه معك في زيارة إلى أم خالد ، أنا أعرف ، هذا كله من عين أم خالد، عينها حاسدة ، تبلى بالعمى ، عجوز النحس، لم ترزق بولد ، لذلك لا تحب الأولاد".

وتفكّ العصابة عن رأسي ، فينفجر غضبها ، وتصيح :

" بن، بن تسدّ به الجرح ، الله يلعن القهوة ، ويلعن ..."

ثم تشدني من يدي ، وتمضي بي عبر الزقاق أيضاً إلى الطبيب.

وفي صباح اليوم التالي توقظني أمي باكراً.

عصافير وطيور وحمائم كثيرة كثيرة ، كبيرة وصغيرة ، بألوان مختلفة ، تحلّق ، تحوّم ، ترفّ ، كأني أراها من وراء زجاج سميك ، الزجاج يتحرك ، فتكبر تارة وتصغر أخرى ، تقترب حيناً ، وتبتعد حيناً ، الزجاج هو الذي يحركها ، زجاج من نوع خاص ، كأني أراها من قمة الدرج في منزل أم خالد ، كأنها تمضي في اتجاه واحد ، تتجه إلى سمت محدد ، كأنها تتجه إلى ذلك الزجاج بمناقيرها ، الزجاج يختلط بالزهور ، يشعشع بألوانها ، فيغدو أحمر وأخضر وأصفر وأزرق ، العصافير تصغر وتصغر ، أحدها ينقر الزجاج.

هو حلم إذن ، وأمي هي التي تنقر باب غرفتي ، وتدخل ، لتمسح بيدها على رأسي وخديّ ، وهي تقول : " هيا يا عماد انهض ، تعال لتنظر من جاءنا في الصباح".

طوال الليل لم أنم ، وأنا أحسّ بالنبض في موضع الجرح ، وأرى الطبيب من وراء نظارته الطبية البيضاء ، وهو يميل على رأسي بصدريته البيضاء ، ثم يأتي بعصابة بيضاء ، يلف بها رأسي.

ولكن ، من يأتينا في الصباح؟ ولماذا توقظني أمي ؟ هل هو الطبيب جاء لينظر في الجرح؟

وأمضي مع أمي إلى غرفة الضيوف ، فأجد جدتي وبجوارها على الأريكة أم خالد، وهي ترمقني بعينيها الصغيرتين من وراء نظارتها البيضاء ، وأرى امامها على المنضدة شيئاً ما كالصندوق مغطى بملاءة بيضاء كالملاءات التي تغطي بها الأرائك في حجرتها .

أتمسك بيد أمي ، وأشدها ، أريد العودة ، والخروج من الغرفة ، ولكن جدّتي تبادرني قائلة : " تعال يا عماد ، أرفع الملاءة لترى ماذا أحضرت لك خالتك أم خالد".

وأحس بحركة تحت الملاءة ، وسرعان ما أدرك أن أم خالد قد أحضرت إليّ القفص وفيه الكناري.

□□□

شمعةٌ في بئر

قصة: عبد الستار ناصر

هل أنتِ بخير؟

لا أحد يعرف كم الساعة الآن ؟ بين الرابعة والخامسة فجراً ، أنا أعرف الوقت، موسوليني يستيقظ – مثلي– في الرابعة بعد منتصف الليل، بيني وبينه مسافة من السنوات والعبقرية ... أنا – بصراحة – خائف على شريان يجلس قرب القلب – مني – يريد أن يعترض على حياتي ، قلت لهذا الشريان الطافر: لن أكون بخير إذا صرت ضدي، هو يفهم كيف أموت إذا ما تخلّى عني.

لاأحد – اليوم – معي، هي غادرتني ، وموسوليني مات منذ وقت بعيد، شرياني ينتفخ يوماً بعد يوم، ربما ينفجر غداً ، وأموت ... أنا أستيقظ في الرابعة ، أكتب في مذكراتي عن رجل دخل مهرجان قرطاج ولم يستطع الفوز بجائزة أحسن ممثل ، وعندما عاد إلى الوطن قال العكس، ربما احترموه ، لكن الجرائد قالت: إن الفائز بالجائزة يسمونه: داير العريس، ولم يكن اسم صديقي كهذا الذي نشرته اذاعة قرطاج.

ربما جننتُ في الساعة الرابعة من فجر الثلاثاء الذي سبق الثلاثاء السابق، نظرت إلى زوجتي ، كانت تغطّ بنوم عميق: كيف تراني أعرف ما تفعله هذه المرأة عندما أذهب إلى عملي في وزارة العدل؟

سألت حبيبتي في رسالة قصيرة جداً ، هل أنت بخير ؟ ولم يصل منها أي جواب، مع أنني أستيقظ في الرابعة قبل الصباح وأفكر فيها ثلاث ساعات بلا انقطاع ، بل أكتب عنها وأبكي عليها ، هي وحدها التي تعرف أن طباعي لا تناسب هذا الزمن المجفف ، وأن طراوة عقلي وسحر أفكاري وضراوة أسناني تستحق الموت شنقاً لئلا تتسرب طراوتي وسحري وضراوتي في الشوارع والأزقة والعقول.

لم أكن أفكر في أي شيء ، جيراني وأصدقائي يظنون – فعلاً – بأنني أفكر أكثر مما يجب ، ليس من أحد يفهم سرّ علاقتي – رغم مرور الزمان – مع موسوليني الذي كان يشبهني في نومه وصحوه ومزاجه وجرائمه ، هل أنت بخير ياحبيبتي؟

أعطيتهم صباح هذا اليوم أربعة دفاتر، أشرح فيها كل ما فعلته في طفولتي وصباي ومراهقتي ، لم يصدقني أحد منهم ، لكنني رأيت اللذة والمتعة والشبق الذي يشعرون به وهم يطاردون حياتي على تلك الصفحات المزحومة بمغامراتي وأخطائي ونسائي.

صرختُ بهم: أنقذوني : أنا أموت ، ثمة شريان في القلب يتمزق ، لكنهم يضحكون مني(عن أي شريان يهذي؟) وحبيبتي بعيدة عني، بيني وبينها بحر وأنهار وجبال وشائعات تقول: ليس من أحد يحبه أبداً .

في حلم باهر، جاء موسوليني وخلفه السيد هتلر، كلا ، عفواً ، كان هتلر يمشي بهدوء ، خلفه كان موسوليني يبتسم وهو يشير إلى أنفي (انظر سيدي إلى أنفه ، ألا يذكرك بحضارة اليونان؟) بينما جاء صديقي الذي أحبطوه في قرطاج وأيقظني من حلمي عندما أخبرني: أنه لابد أن يفوز بالجائزة قبل أن يموت ، أنا أصدقه طبعاً ، إذ كان – في الليل والنهار – يقطع الشوارع والممرات بين النساء الجميلات وخلف النساء الوقحات ، وهو يحرك يديه ذات الشمال وذات الضجيج، ممثل جيد، هكذا تهمس النساء، وبعد جولة في شارع النهر، والرشيد ، والسعدون ، يقرر مع نفسه: كم تعشقه النساء؟

هل أنتِ بخير؟

أسيقظ في الخامسة ، ضاعت مني ساعة واحدة ، لا سلطان على رغباتي ولا أمير يفهم ما تعنيه نظراتي ، أريد أن ينكسر جناح هذا الطائر الذي يعبر السماء خلف غرفتي، لأعرف أن أطير ، كنت ذهبت إلى هناك ، أعبر البحر الأبيض المتوسط ، أبتسم مع حسنين (البواب) أسأله عن مكان غامض لا يعرفه سواي، ربما كان في شارع (الهرم) في زقاق يشبه الأزقة كلها ، ذات يوم مشيتُ حيّ الجيزة كله ، أخرج من زقاق إلى فأر إلى عجوز إلى دكان إلى بواب إلى نجار إلى شحاذ إلى قصاب إلى محامي، أسأل عن بيت يسكن قلبي ، ثم رجعتُ عند المساء أريد العثور على قلبي الذي كان يسكن ذاك البيت.

– أليس من أحد يعرف عمارة السيدة شوشو؟ قلبي هناك ، يرقص أفضل منها.

إعلان في الجرائد كلها ، عن فوزه بجائزه أحسن ممثل ، كنتُ على يقين : انه سيفوز قبل موته ، وقد يفوز ثانية وثالثة .. فهو صديقي ، لي بذمته ثلاثمائة جنيه مصري، وما أن يصبح غنياً حتى يعطيني أموالي ، بل ربما يساعدني في العثور على عمارة السيدة شوشو!

إذا ساعدني ، سأغفرله ديوني وافلاسي، أيام عمري التائهة بلا معنى ، لن أصبح غنياً – أبداً – بدونها ، هي وحدها من يفهم هذا اللغز النافر من غضاريفي، أخبروها بأنني جئتُ إلى هذا البلد المزحوم بها، عساني أتمكن من الفوز – كما فعل صديقي– بجائزة أفضل عاشق في القرن العشرين ، نعم ، إذا ساعدني هذا الممثل الوقح في العثور عليها ، سأعطيه جائزتي، وهي دون أن يدري – أغلى كثيراً من قرطاج التي سيفوز بنارها ونورها ذاتَ يوم.

في الصباح ، غريب ما أرى ، لا أحب البيض الفاسد ، لا أحب اعلانات الصحف ، لا أحب أخبار هتلر ولا موسوليني ، لا أحب أي شيء ... بل أقرف من شرياني الذي يريد الموت حتى يراني أموت في الصباح ، أتسلّى بنوع غريب من الموتى ، هذا يموت شوقاً ، وذاك يموت اعتراضاً، والثالث يموت جوعاً ، بينما جاري في الغرفة المجاورة ، مات حزيناً على أحزاني ، سبحان اللّه ، مات جاري من أجلي ، وأنا مازلت حياً أفكر في صديقي الذي سيفوز – ربما ، ذات عام – في مهرجان قرطاج؟

سألت الصباح : هل تراها بخير؟ سألته : موسوليني ، كيف مات؟ أنا لا أتذكر أيضاً كيف مات هتلر؟ الرابعة فجراً أستيقظ ، أثرثر ، ثمة من يصرخ بي : اخرس، أحياناً أسكت خوفاً وذعراً ، أحياناً أصرخ مثلهم ، بل أقول لهم : اخرسوا أنتم أيها السفلة ، لكن هذا الشريان التافه القلق المسعور الداعر مازال يسيطر على جسدي – هل تراها غلطتي أنني تركتُ نفسي بلا طبيب وبلا عناية ؟ – ولماذا في كل صباح ، في كل فجر ، عند الرابعة أو الخامسة ، يأتي صديقي هذا ويفوز بجائزة ؟ ألا يفكر بي ؟ إذا كان يفوز كل يوم ، هذا يعني أنه رجل مشهور ، والمشاهير يمكنهم – حتماً – انقاذي من هذا المكان البائس الذي أعيش فيه.

قلت : يارب ، هناك في شبر من الكرة الأرضية رجل اسمه (خينارودي روداس كاناليس خينارو) هناك في ثقب من جدران برلين العتيقة أو قاهرة خفرع ومنقرع امرأة اسمها (لولا دي تيريزا) وهنا في بغداد – كما سمعت – رجل يسمونه (فرحان التعس) ربما يمكنهم تخليص جلدي ومساماتي وشهيقي من هذا البيت العجوز الذي أسكن فيه؟

أجل ، إنهم قادمون ، الحمد للّه ، خينارو ولولا وفرحان التعس، هاهم يقرعون بابي ، باب البيت ، وسوف أخرج بعد قليل ، سوف أخرج بعد قليل.

هاهو الباب يُفتح لي فعلاً ، ولا أدري لماذا يصرخون بي ، من ترى يصرخ في وجهي:اخرس أيها الكلب ، ألا (تشبع) من الثرثرة أيها القبيح؟

اقتربوا مني ، يصرخون بي: اخرس أيها الحمار ، ألا تشبع من هذا الكلام صباح كل يوم ؟ ألا تشبع أبداً؟

نظرت إليهم ، بقوة ، وقد أشبعوني.... هم.

-بغداد-

□□□

سباق بالمقلوب

قصة : تاج الدين الموسى

(1) نقاش لم يكتمل .

حين انتهى الولد المشاكس ، ابن التاسعة والنصف ، من قراءة ما هو مكتوب على لافتة قماشية تقطع شارع المدينة الرئيس من الأعلى بالعرض ، سأل أباه: " بابا إيش يعني أن من أهدافنا وضع الرجل المناسب في المكان المناسب؟"

الأب – علوان – كعادته ، عندما يحرجه الابن بسؤال كهذا ، حاول أن يتهرب من الإجابة .قدّر أن تلميذ الصف الرابع الابتدائي لن يستوعب الإجابة ، مهما بسّطها له ، ليقرّبها من عقله . ففي أحسن الأحوال قد يفهم الولد المعنى بشكل سطحي ، من الخارج فحسب . أما النفاذ إلى داخل العبارة ، إلى الأهمية التي تنطوي عليها ، فمسألة تحتاج إلى عقل أكبرمن عقل ولد لما يبلغ عامه العاشر بعد.

كرد فعل أولي من الأب ، قبض على معصم الولد، وقاده إلى الرصيف المقابل. في المسافة الفاصلة ما بين الرصيفين – على قصرها – منّى النفس أن ينشغل الولد عن السؤال بالسيارات التي تعبر الشارع . بالبشر الذين يكتظون على الرصيف المقابل متبضعين أو متفرجين ، بما هو معروض على الأرض ووراء الواجهات الزجاجية للمتاجر .

لكن الولد لم ينشغل عن السؤال بشيء، فحين وطأت قدماه الرصيف أعاد طرح السؤال على أبيه . إذن لا مفر . فإذا ما بقي الأب صامتاً ، فإنه سيظهر بمظهر العاجز ، وستهتز شخصيته بنظر الابن ، وهذا مالا يريد الوصول إليه .

مال صوب ابنه ، وقال له هامساً : " الرجل المناسب في المكان المناسب يعني أن يشتغل كل واحد شغلته ... الطبيب في المستشفى ، والفلاح بالأرض ، والمهندس في المعمل ، وال...

أفلت الولد المشاكس معصمه من قبضة الأب. تخوصر ، وقال مندهشاً دون أن يدعه يكمل إجابته :

" بابا !! ألم تكن مدرس جغرافية بالأصل؟"

– " نعم كنت مدرساً لمادة الجغرافية ".

– " طيب إذا كنت مدرساً لمادة الجغرافية فلماذا تشتغل في مصنع آلات الآن؟"

(2) سباق بالمقلوب

قبل أن يجلس علوان على كرسي مدير الشركة الوطنية لصناعة الآلات بأيام ، وبعد أن اطّلع على سلم الدرجات الرهيب الذي وضعته لجنة تنصيب المديرين ، قال كلمته الشهيرة : " إن وراء كل مدير امرأة" لقد ترك السلّم في نفسه انطباعاً سيئاً جداً ، وجعله يسأل نفسه :" لماذا لعبوا بعقلي، ونقلوني من سلك التدريس إلى سلك التصنيع؟"

أمر طبيعي أن يتعقد علوان في البداية . لقد كسر سلّم الدرجات ظهره . فقد أعطت اللجنة أربعين درجة للمرشح زوج المرأة الجميلة ، ثلاثين لصاحب الجيب الممتلئ، وعشرين درجة للخضوع الكامل ، وجاء التحصيل العلمي في المؤخرة وأعطته اللجنة عشر درجات.

علوان ، بعد أن اختبر نفسه بنفسه ، حصل على سبع وعشرين درجة ونصف . وتقييمه، هذا ، كان دقيقاً وصارماً ، بدليل أن اللجنة لم تعطه ربع علامة زيادة على العلامة التي أعطاها لنفسه . لقد أخذ صفراً في البندين : الأول والثاني . فالرجل ، أساساً ، من عائلة محافظة لم يسبق لبعيد، أو قريب أن رأى وجه زوجته ، أو سمع صوتها ، أو عرف حقاً أو باطلاً عنها وجيوبه كانت فارغة دائماً ، لم يدخلها شيء يمكن الحديث عنه، باستثناء إكراميات هزيلة من موظفين جدد، أو محالين على المعاش . طبيعة عمله ، بالذاتية ، لمدة قصيرة ، ما سمحت له بالاتصال بأحد ، ليمدّ يده إليهم ، سوى موظفي شركته نفسها .

رئيس اللجنة ، عندما أخذت تصله بعض الأقاويل من بعض المرشحين لمنصب المدير ، احتجاجاً على توزيع الدرجات ، اضطر لتقديم مبرراته:

" نحن لا نريد شيئاً من زوجاتكم ، ولا من جيوبكم . كفاكم ثرثرة وقلة حياء نحن لا نريد أن نعيّن لكم مديراً عنده زوجة قبيحة لسبب وجيه، هو أننا لو فعلنا ذلك ، لا سمح الله ، إنما نكون قد ساهمنا في تخريب العمل ، لأن المدير زوج المرأة القبيحة سيترك عمله ، وسينشغل بنساء الشركة . ناهيكم عن مشاكله مع جارته بالسكن . مع صديقات زوجته . نحن نريد مديراً لا يشغله عن العمل شاغل . فزيادة الإنتاج ، وتصحيح أوضاع الشركة ، مسائل نصبوا إليها ، ونطلبها من المدير الجديد.

وعندما نبحث عن شخص غني لهذا المركز ، لا نفعل ذلك لنتقاضى منه رشوة كما يشيع البعض ، فإذا كان فقيراً نخشى أن يمّد يده إلى الأملاك العامة . أيرضيكم أن يجيئوا غداً، ويقولون لنا إن المدير الفلاني لص، أو زير نساء؟

البند الثالث. بند خضوع المرؤوسين للرؤساء بالعمل، من هم تحت لمن هم فوق.أبدع به علوان ، وأخذ مجموع درجاته العشرين . وهذا الفتح ما وصل إليه أحد من قبل ، فغالباً ما كان ينقص المرشح المتفوق في بند من البنود علامة أو علامتين ، ونعتقد أن هذه الدرجة ، بالذات هي التي حسمت الصراع على الكرسي، وأوصلت علوان إليه ، رغم أن ترتيبه النهائي كان الأخير من بين عشرة مرشحين . حصل الأول على تسع وأربعين درجة ، والأخير – علوان – على سبع وعشرين درجة ونصف ، وتراوحت علامات الآخرين بين هاتين الدرجتين.

بعد أن فشلت اللجنة بتنصيب مدير عام للشركة حسب سلّم الدرجات الصارم الذي وضعته ، لأن نظامها الداخلي ينص على حصول المرشح الفائز على خمسين درجة كحد أدنى ، ولان أياً من المرشحين لم يحصل على النسبة المطلوبة ، فقد لجأت إلى بدعة أطلقت عليها " لعبة التوازن العقلي".

جمع رئيس اللجنة المرشحين العشرة وأعلمهم بأنه سيقوم بإجراء سباق ضاحية فيما بينهم ، ومن سيصل أولاً سيكون مديراً: " لأن العقل السليم في الجسم السليم ، ونحن أحوج ما نكون لأصحاب العقول السليمة ، في هذه المرحلة الحاسمة من تاريخنا ، التي يحاصرنا فيها الأعداء من كل جانب " صغار السن غنوا ورقصوا ، واعتقدوا أن فرصتهم قد سنحت . كبار السن استنكروا واعتبروا أن هناك مؤامرة لإبعادهم عن سدّة الإدارة . علوان ، الذي يتوسط الكبار والصغار سناً، لم تعجبه الفكرة من أساسها . لكن حالته كانت أشبه بحالة بالع الموسى. فإن شارك وركض فلن يصل أولاً ، وإن لم يشارك فإنه سيضع نفسه في موقف المعترض على مشيئة اللجنة ، لهذا قرر المشاركة في السباق على طريقته الخاصة .

حين بدأ السباق ، وانطلق المرشحون التسعة ، بألبستهم الرياضية الكاملة ، ينهبون المسافة التي حددتها اللجنة ، مشى علوان وراءهم بلباسه الرسمي ، على مئة مهله ، وهو يفكر بما وصلت إليه أموره .. لقد نقلوه قبل سنتين إلى هذه الشركة ليضعوه مديراً عاماً لها . وها هي الأيام تمضي ، والأشهر والسنون . وها هو مكانه ، في شؤون العاملين ، وها هي أذهانهم ، في نهاية المطاف ، تتفتق عن حل عجيب.

عندما اقتربت طلائع المتسابقين من خط النهاية ، أعلن رئيس اللجنة ، بشكل مفاجئ ، أن السباق صار في الاتجاه المعاكس ، فصار الأول أخيراً ، وصار الأخير في المقدمة علوان ، الذي لم يكن قد قطع مئة متر ، استدار ومشى على مئة مهله أيضاً ، فوصل قبلهم جميعاً . قبل أن يتفوه واحد من المتسابقين بحرف محتجاً ، أخذ رئيس اللجنة وضعية الخطيب ،وصرخ في وجوه المتسابقين :" أنختار نحن منتخباً وطنياً لتمثيلنا في الألعاب الأولمبية أم نختار مديراً؟"

أجابه الجميع بصوت واحد : " تختارون مديراً"

" لمذا ركضتم إذن ؟"

" نفذنا رغبتكم أستاذ"

" وإذا كانت رغبتنا أن ترموا بأنفسك إلى التهلكة ؟"

" نرميها "

" بسيطة . ها أنا أعلن أمامكم أن الاستاذ علوان سيكون مديركم العام . لأنه ، بصراحة ، أرجحكم عقلاً"

(3)- علوان في اليوم الأول.

في تمام الساعة العاشرة من صباح اليوم الأول لجلوسه على كرسي المدير ، وهو منهمك مع طاقمه الجديد بإعادة ترتيب أثاث المكتب ... الصور المعلقة على الجدران .... الأقوال المأثورة .... اللوحات ... يرن جهاز الهاتف المربوط برقمه الخاص. لقد وصلوه له قبل نصف ساعة وجربوه وأعطوه الرقم وراحوا إذن من سيكون على الطرف الأخر من الخط؟ إنهم جماعة الهاتف يجربونه للمرة الثانية . قال . يرفع السماعة . ألم نقل لكم إنه جاهز وإن البخشيش سيصلكم اليوم. نعم!! يستعد في وقفته . يأمر الجميع بالخروج. أنا آسف .ظننت أن جماعة الهاتف يجربون الخط . لأول مرة أسمع صوتكم بالهاتف . لكن كيف عرفتم الرقم ؟ معذرة . نعم ، إنها ليست شغلتي الله يبارك فيكم . على عيني ، ثم رأسي .أنتم لا تطلبون ، أنتم تأمرون . حاضر .خلنا نستأنس بصوتكم هكذا كل فترة . الله معكم. سلامات. يضع السماعة في مكانها . يكتب على ورقة بيضاء" شؤون العاملين لإصدار قرارنقل للكيميائي حمدان من المخبر وتسليمه مديرية الشؤون الإدارية والقانونية ، ونقل الحقوقي مسعود مدير الشؤون الإدارية والقانونية إلى الأرشيف."

في تمام الساعة الواحدة إلا ربعاً من ظهيرة اليوم الأول لجلوسه على كرسي المدير ، وهو منهمك بالتأشير على البريد ، وتحويله إلى المديريات الفرعية بعد كتابة " لإجراء اللازم أصولاً" حسب توجيه السكرتيرة ، يرن جهاز الهاتف المربوط برقمه الخاص. ينتفض الاستاذ علوان مثل الديك المذبوح . يرفع السماعة . نعم أنا الأستاذ علوان . بشحمه ولحمه . يقف . يأمر السكرتيرة بالخروج . يستعد في وقفته . يا

مئة أهلاً وسهلاً . الله يبارك فيكم . لاتعذبوا حالكم اتصالكم يكفي . نحن لا نشتغل إلا بتوجيهاتكم وتعليماتكم . الله يديمكم فوق رأسنا . طبعاً لن تمر هكذا مجاناً . أنا جاهز . خير البرّ عاجله. تسهر اليوم إذا ما عندكم مانع . في المكان الذي يناسبكم .عرفته . طبعاً طبعاً . هل يطيب السهر بدونهن . الساعة العاشرة . حاضر . الله معكم .سلامات .

يضع السماعة في مكانها . يرفع سماعة أخرى ، يدير القرص:"ألو . ديوان . أعطني سهى أو نهى".

في تمام الساعة الواحدة والنصف من ظهيرة اليوم الأول لجلوسه على الكرسي، وبعد إنتهائه من التأشير على البريد ، وهو يهمّ بدعوة هيئة أركانه الجديدة ، يرن جهاز الهاتف المربوط برقمه الخاص، يرتجف الاستاذ علوان . يتناول السماعة . نعم . أهلاً وسهلاً . من ؟ !!! .

ينهض . يستعد في وقفته . يزرّر جاكيته . العفو ، لم أعرف أن ... الله يبارك فيكم يا معلمنا أنتم معلم الكل . والله لا تروحون من البال. نعم لا أعرف التفاصيل حالياً. لكن عندي فكرة طبعاً طبعاً..

قريباً سأعرف كل شيء بنفسي . مثل هذه المسائل سأشرف عليها شخصياً . عروض الأسعار والمواصفات الفنية . كل شيء سيكون مثلما تريدون . أنتم تفصلون ونحن نلبس . أعوذ بالله كيف ألعب بذيلي..

أجيء الآن إذا ما عندكم مانع . الالتقاء بكم أهم من أي شغل. خمس دقائق وأكون عندك .الله معكم سلامات.

يضع السماعة في مكانها ، ويتوجه صوب الباب.

(4)- علوان في اليوم الأخير.

لو حبلت البغال، وباضت الجمال ، وحاض الرجال، وتبضعت الطيور من سوق المدينة ، وصار بإمكان المواطن عندنا أن ينام دون أن يُطرق باب داره بعد منتصف الليل ، لكان الأمر أقرب إلى عقول العاملين بالشركة الوطنية لصناعة الآلات ، من رؤيتهم مديرهم العام– الاستاذ علوان– في صبيحة يومه الأخير، يركض بساحة الشركة ، ربطة عنقه منسوفة إلى الوراء ، وشعراته السبع اللاتي يوزعهن بعناية فائقة على صلعته يلعب بهن الهواء. يرمي بنفسه أرضاً ، ثم يقفز مثل من لدغته أفعى ، ليتابع الركض من جديد ، كأنه يريد القبض على عصفور ، ولا يفلح.

بدأت المطاردة بعد وصول الاستاذ علوان مبنى الإدارة مباشرة . فبعد ثوان من دخوله مكتبه ، وقبل أن تلحقه السكرتيرة بقهوته الصباحية ، خرج طائراً من المكتب ، فشهقت السكرتيرة وخرجت وراءه. على وقع أقدامها السريع المرتفع المفاجئ، خرج المدير المعاون ، فمدير المكتب ، فأمين السر.

وفي أقل من دقيقة كانت ممرات مبنى الإدارة ، وأدراجها ، تكتظ بالراكضين ، والراكضات ، جهتهم مشارف الساحة ، لرؤية المشهد الخرافي الذي يقوم ببطولته مديرهم العام شخصياً.

الانطباع الأول الذي تركه المشهد في أنفس العاملين في الشركة أن مديرهم العام قد جنّ..

فهو الذي يقيس خطوته . بسمته .التفاتته. الذي إذا ما حكى ، حكى بمقدار ، وإذا ما صمت ، صمت بمقدار الذي يعيّن ، ويسرّح . يعاقب ، ويكافئ . يحسم ويضيف. الذي يقعد الشركة ويقيمها . يعمّرها ، ويدمرها . يحييها ، ويميتها.وهو الذي إذا ما حسبنا له الزمن الذي أمضاه ، كمدير عام ، بين حالة الجلوس على الكرسي ،والوقوف ، أو التجول في أقسام الشركة ، لما تجاوز الزمن الثاني بضع الدقائق . لا يرى أحداً من العاملين بالشركة ، ولا يراه أحد منهم ، ولم يسبق له أن زار مكتباً في مبنى الإدارة ، أو صالة من صالات المعمل ، أو ورشة صيانة ، كان يدير كل شيء من مكانه ، في مكتبه ، وهو جالس على الكرسي . حتى لقضاء حاجاته بنوا له ملحقاً يلجه من باب سري في مكتبه .

وإذا ما أضطر أحد العاملين للقائه ، فإنه سيرفع طلباً عن طريق التسلسل ، وسيسلك الطلب أزقة ضيقة كثيرة المنعطفات ، ودهاليز سرية ، يتوقف فيها ، ويحبو ، ليصل السيد المدير بعد أشهر ، عندما تكون الحاجة للقائه قد انتفت .

التصاقه بالكرسي . اطلق العنان لألسنة العاملين في الشركة . فمنهم من تحدث عن حبل سري يربطه بالكرسي ، ومنهم من حكى على قوى خفيفة لا تسمح له بالتحرك عنه . وبعضهم توقع أن يكون للجلوس على الكرسي طعم ألذ من طعم العسل، وآخرون قالو إن مديرهم يدرك ، تمام الإدراك ، إن هذا الكرسي ليس له ، ويخاف عندما ما يقوم عنه ، أن يغافله طامع ، أو طامح ، ويجلس عليه ، عندئذ يكون قد انهدم كل شيء بناه.

وعلى الرغم من تسوس قوائم الكرسي، وتآكلها في أكثر من مكان ، وتحول لون قماشه من الأحمر الفاتح إلى البني الغامق ، وامتلائه بالغبار ، فقد رفض ، بشكل قاطع ، فكرة إخراجه من المكتب، لإجراء بعض الإصلاحات عليه .

المقربون منه ، عندما بدأت حركته تتباطأ ، بعد أن تمكن منه التعب، أخذوا يتقدمون صوبه بحذر شديد ، مرعوبين ، وجلين ، كأنهم يمشون على جمر . فجأة ، كأنه كان في حلم واستيقظ ليجد معاونه ، وأمين سره ، ورئيس مكتبه يحيطون به من كل جانب ، وجمعاً هائلاً من العاملين والعاملات في الشركة يغلقون عليهم الساحة ، ويقتربون منهم ببطء ، وتوجس ، لمعرفة حقيقة ما يجري، باقتناصهم بعض الكلمات من الحوار المتوتر الذي نشأ بين المدير وهيئة أركانه.

وفجأة ، أيضاً رجعت إلى علوان شخصية المدير ، فأخذ يصرخ في وجوه موظفي الشركة ، وموظفاتها ، آمراً إياهم بالتوجه الفوري إلى أماكن عملهم ، مهدداً بأقصى العقوبات إذا لم يخلوا الساحة خلال دقيقة ، لكن هيهات . فبعد سماعهم لعدة كلمات تفوه علوان بها قبل أن ترجع شخصية المدير إليه ، وربطهم لهذه الكلمات بعضها ببعض، ومن ثم معرفتهم حقيقة ما يجري ، أخذ قسم منهم يقهقه ، وآخر يصفرّ ، وثالث يغني " عالعصفورية" ورابع يتفوه بكلمات بذيئة ويصدر أصواتاً مريبة من تلك التي تخرج. من مكان ما في جسم الإنسان ، أو يقلد أصوات بعض الطيور ، والحيوانات التي تدبّ على أربع وخامس بدأ بتعليقات مضحكة مثل : الكرسي يحتاج إلى عقل يا شباب . ظللنا نسمع بجنون البقر حتى رأيناه . وسادس تبع موكب المدير الذي قصد الجهة الخلفية لمبنى الإدارة ، ليتأكد المدير ، بنفسه ، أن الكرسي لم يطر من المكتب عندما فتح الباب قبل دقائق، ولم تنشق أرض الساحة وتبتلعه كما تهيأ له ، وإنما كان مع الآذن، الذي أخرجه بأمر من رئيس المكتب ، لإجراء بعض الإصلاحات عليه ، قبل أن يتحطم وينهار تحت المدير .

❑❑❑

الغرب يغتال شروق الحرية

في الجزء الثاني من ثلاثيته الروائية : " الطريق إلى الشمس " يتابع الروائي السوري عبد الكريم ناصيف رصد حركة المجتمع في سورية بعد اندحار العثمانيين أمام الهجوم الفرنسي / الانكليزي بقيادة اللنبي . وقد صدر الجزء الثاني هذا مؤخراً عن اتحاد الكتاب العرب تحت عنوان : " شرق / غرب"، مذكّراً بعنوان الجزء الأول :"تشريقة آل المرّ" . لقد اكتمل شروق شمس الحرية في " التشريقة " بخروج آخر عثماني، ولكن هاهي تلك الشمس تميل قسراً لغروب بهمّة الفرنسي الذي ورث العثماني مباشرة، احتلالاً وتنكيلاً بالحريات، باسم الانتداب والوصاية " الرحمانية" هذه المرة ...!! – وكنّا في دراسة سابقة عن الجزء الأول * – قبل صدور الجزء الثاني آنذاك – قد بيّنا وحدة ذلك الجزء درامياً – باستثناء الهواجس التي خيّمت على فصوله الأخيرة وبقيت معلّقة دون أي تفسير، وتوقّعنا أن تكون هي المدخل إلى الجزء الثاني . وهذا ما حصل . فتلك الهواجس والمخاوف هي " المفصل " الذي أحكم ربط الجزئين تشكيلاً روائياً متماسكاً . ولكن " شرق / غرب"، على عكس " التشريقة"، تنتهي بمعركة خاسرة مع الفرنسيين في سبيل الحرية فيمكننا من الآن، التنبؤ بأن الجزء الثالث الذي لم يصدر بعد سوف يتابع حركة الصراع وصولاً إلى جلاء آخر فرنسي في السابع عشر من نيسان 1946.

على أننا في هذه الدراسة لسنا بالتأكيد بصدد سوق التوقعات والتنبؤات حول الجزء الثالث المنتظر، وإنما غايتنا الآن الوقوف ملياً أمام الجزء الثاني وبطبيعة الحال لن نعيد ترديد ما سبق إيراده، وإنما توضيح الأمور التالية :

1- محور نمو الحدث الروائي في : شرق/ غرب.

2- نموّ تطور شخصيات الرواية وخصوصاً الثنائي الفريد : عزيز وشمس.

3- العمارة الروائية الخاصة بالكاتب السوري عبد الكريم ناصيف.

1- الحدث الروائي

منذ الجزء الأول تبيّن بوضوح أن ثلاثية " الطريق إلى الشمس " هي ثلاثية " الحرية " في جميع مستوياتها : الفردية والاجتماعية والوطنية، فآل المرّ ومن رافقهم من قرية " الريحانة " لم يذهبوا شرقاً إلا هرباً من استبداد العثماني . حركتهم نحو الحرية – باتجاه مشرق الشمس – كانت حركة سلبية ... مجرد هروب .. نعم لكن عزيز المرّ دفع تلك الحركة باتجاهها الايجابي الفعال فإذا هي نضال توّج بدخول دمشق مع قوات الثورة العربية الظافرة . وتحقق لعزيز بذلك تحرره الشخصي بالإضافة إلى – أو ضمن – تحرر وطنه، ثم زواجه من " شمسة" الغالية، " والبحبوحة " أنه أصبح من أفراد الجيش العربي الوليد : إنه الثالوث الأقدس، ثالوث الحرية والحب والخبز، في وطن حر، مستقلّ.وها نحن في الأسطر الأولى من الجزء الثاني مع عزيز قد أصبح شاويشاً " قدّ الدنيا "، فنراه يخرج من ثكنته العسكرية في حماة ويستقلّ عربة خيل متجهاً إلى بيته حيث تنتظره شمس وابنه الصغير البكر الذي سمّاه "

* وهي الدراسة الصادرة في مجلة " الموقف الأدبي " / العدد 306/ تحت عنوان " ناصيف يشرّق نحو الشمس".

الأخضر " . ومن هناك ينطلق في مهمة لنقل معونات إلى الشيخ صالح العلي الثائر على الفرنسي الدخيل. نحن إذن قبيل دخول غورو إلى دمشق، وكانت سورية ما تزال خارطتها غائمة الملامح . فالفرنسيون قد تمدّدوا من بيروت وطرابلس شمالاً على كامل امتداد الساحل السوري . أما دمشق وسورية الداخلية – حماة ضمناً – فكانت ما تزال تحت سلطة الأمير فيصل، الذي استمر ملكاً على سورية لمدة لا تزيد عن سنتين اثنتين . وتشكل نهاية الفصل الأول مع مطلع الفصل الثاني افتتاح الحركة الدرامية لتدافع الأحداث في بؤرة موّحدة : مقاومة الانتداب الفرنسي الذي امتد على كامل التراب الوطني السوري، وذلك عقب انذار غورو وامتثال فيصل للإنذار مكرها – تسريح الجيش وتسليم الخط الحديدي رياق / حلب، والقبول بالانتداب – وهذا ما نراه في نهاية الفصل الأول. ولكن غورو يتعلل بعدم وصول الجواب ضمن المهلة المحددة لقبول الإنذار !!– وها هو يقوم بشن هجومه باتجاه دمشق عبر ميسلون : إن المطلوب إقصاء فيصل نهائياً عن سورية، وتلك كانت بنود اتفاقية سايكس / بيكو حول تقسيم المنطقة بين الإنكليز والفرنسيين وتقاسم " التركة " العثمانية حسب توازن القوى آنذاك .

الحدث الروائي محوره إذن معركة الحرية ... مع الفرنسي هذه المرّة . وهو حدث بطولي مشحون، مؤطر:

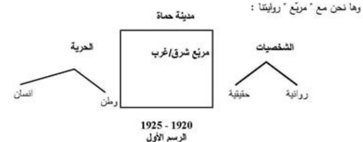
- مكاناً، بمدينة حماة مع امتدادات متشعبة خارج المدينة .

- زماناً، بالفترة الممتدة ما بين 1920، تاريخ خضوع سورية بأكملها لسيطرة الفرنسيين، 1925 تاريخ تمرّد فوزي القاوقجي غير الموفق في مدينة حماة .

- وإنسانياً، بنسيج غني من الشخصيات المتنوعة المشارب والاتجاهات، منها الخيالي (شمس، عزيز، ناجية المكيّساتية ...) والحقيقي الموظف روائياً (فوزي القاوقجي، خالد البراوي، بدر الدين الحامد، عثمان الحوراني ....)

- وموضوعاً، بالصراع الدؤوب في سبيل الحرية والكرامة على المستويين الفردي والوطني .

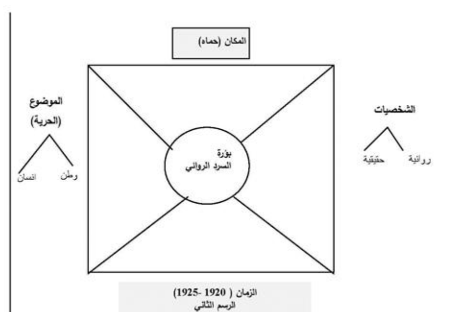
وها نحن مع " مربّع " روايتنا :



الرسم الأول

الرسم الأول، إذا ما أخذناه تجريداً بأضلاعه الأربعة المتساوية – أهمية –: مكان / زمان / شخصيات/ موضوع هو مربع الأساس في كل عمل روائي، وهو ما يقوم الكاتب بتطويعه خدمة للحدث الروائي الذي يريد إبداعه – حسب متطلبات موضوعه، وأهم من ذلك، حسب إمكانياته . فكل مبدع جانحاه، ولكل ذي جناحين طيران لا يطابق سواه: فلا النسر قادر على مجاراة الدوري مثلاً في القفز السريع بين المداخن وعلى الأرصفة، لا ولا الدوري يستطيع التنطح للتحليق فوق الذرى الشاهقة وبين السحب، مع أنهما كلاهما في نهاية المطاف من الطيور،

ولكن ...!! – ولا مناص من ربط تلك الأضلاع ربطاً محكماً مع بعضها البعض ؟، وتمحورها جميعاً في بؤرة السرد، التي تؤمن في واقع الحال تطور الحدث وصولاً إلى الخاتمة . ويمكننا تمثيل هذا الأمر برسم ثانٍ، زيادة في التوضيح، مع إسقاط واقع شرق/ غرب عليه مباشرة .



الزمان (1920 -1925)
الرسم الثاني

ولوأمكننا إسقاط جميع معطيات " شرق/ غرب" في مربع الأساس كما هو موضح في الرسم الثاني لتبيّن بجلاء أفق الملحمة الشعبية التي يقوم عليها عمل ناصيف الروائي، في ثلاثيته تحديداً . فالمكان امتداد لا ينتهي يشمل مدينة حماة بأكملها، والريف، والبادية . بل هناك أيضاً قفزة في الفصل الثاني إلى دمشق، حيث تفوت على البطل عزيز وصبري بديوي فرصة المساهمة في معركة ميسلون، لكنهما يحضران دخول غورو إلى دمشق – ومهزلة فك خيل عربته وقيام بعض الوجهاء بجرّها بدلاً عن الجياد * –!!–، وهناك أيضاً قفزة أخرى باتجاه جبال اللاذقية، ثم تخليص ابراهيم هنانو من كمين فرنسي . وما أبرع ناصيف في نقل أبطاله عبر المسافات الطويلة، والبيئات المختلفة – بدراية عميقة جغرافية واجتماعية لا تضاهى . وهو لايريد مجرد إثارة قضية وطن بأكمله على امتداد أراضيه المترامية، وفئاته الاجتماعية المختلفة، بل يعكس أيضاً المفهوم العميق الراسخ لديه للنموذج الروائي الذي سبق أن بيّنا كيف استقاه مباشرة من الملحمة الشعبية الشهيرة، ملحمة بني هلال .

وهل يمكن لأبطال بني هلال الميامين (أبو زيد، دياب بن غانم ... وغيرهما كثير) الاستقرار في مكان واحد؟! فهاهم أبطال ناصيف إذن وقد ورثوا عادة أسلافهم الهلاليين في معانقة كل الآفاق الرحبة، لكن بقضية وطنية محددة هذه المرة، وببطولة تظل ضمن الشرط الإنساني والاجتماعي، ولا تخرج باتجاه " الخارق" المتجاني .

وفي مدينة حماة نفسها نتعرف إلى جميع أحيائها : الحاضر، سوق المقبي، سوق العتيق، سوق المدينة . وطبعاً لابد من وقفة مع العاصي ونواعيره . ناهيك عن " الإطلالات " التاريخية حيث نتعرف على ضريح أبي الفداء في حماة، وضريح الأمام اسماعيل في السلمية، بالإضافة إلى بعض البقايا الأثرية من أسوار وآثار عمران في مدينة السلمية !!–

* يذكر السياسي السوري الراحل المرحوم خالد العظم تلك الواقعة في مذكّراته وقد رآها بأم عينه . لكنه يوضح أن المعتليين هم شباب عائلة محددة بالذات يورد اسمها دون مواربة، ولا نعلم المصدر الذي استقى منه الكاتب معلومته على عكس ما أوردها خالد العظم، بحيث أصبحت الخيول - البشرية : حشد وجهاء!!

المكان لدى ناصيف، حافل، غني، متنوع : مروحة يد تتفتح وتتفتح حتى تعانق 380 درجة بالتمام والكمال . ويمثل هذا الانتشار المكاني الرحب تأخذ الشخصيات والأحداث " الناصيفية" ما فيها من زخم وشمول.

والزخم والشمول على أفق ملحمي مترامي المساحات هما أيضاً سمة الموضوع، والزمان، والشخصيات . فالموضوع الخالد لدى ناصيف : الإنسان والوطن . والبعدان المحوريان في حركة الوجود والمجتمع : الحب والحرية . ويتعانق هذا الموضوع عناقاً حميماً مع الزمان بحدّية : التقطيعات السردية التي تمليها ضرورات تنامي الأحداث وتنوع الشخصيات والمواقف، ومن ثم تكامل ووحدة تلك " المسرودات " المقطعة الأوصال شكلاً، المترابطة عضوياً ووعياً وإيحاءً وغايةً عليا يسعى إليها الكاتب دائماً . فالزمن الروائي هو بالضرورة زمن الوعي، ولحظة الوعي هي الديمومة المطلقة عبر انقطاعات السرد المتفرقة . وترفد الشخصيات الناصيفية أخيراً هذا الأداء الملحمي المتشابك فهي ذات نسيج اجتماعي، وأخلاقي، وسيكلوجي، في منتهى التنوع والتداخل والتعارض، ويختلط فيها، في روايتنا موضوع الدراسة والتحليل، الوثائقي بالخيالي، والصراع الداخلي بين نوازع البطولة والتخاذل والأمل واليأس، والميل والنفور ... بالصراع الخارجي مع قوى التسلّط واستلاب الحريات والكرامات .

فإذا ما رجعنا إلى الحدث الروائي في " شرق/ غرب" وجدناه على وجه الدقة يتسلسل على مراحل متوازية ومتكاملة ،حسب المستويات المختلفة المطروقة : فعلى المستوى الوطني والسياسي لدينا المراحل التالية :

- **التحرك العفوي: المظاهرة الدموية التي تحركت بقيادة بطل حيّ الحاضر، محمد الحبّال .**

- **التجمع والتنظيم : النادي الأدبي الناشئ في حماة . ورجالاته : عثمان الحوراني، ابراهيم الشيشكلي، سعدو الزعيم ... وقد انضم إليهم عزيز المرّ مع بعض رفاقه " الشعبيين".**

- **المبادرة إلى التحرك السلمي المنظم : التعامل مع لجنة كرايمر، ثم القيام باحتفال حاشد فيما بعد لتجديد بناء قبر أبي الفداء، وهو الاحتفال الذي تحول إلى مجزرة بعد أشعار بدر الدين الحامد" الساخنة .**

- **القيام بالتحرك المسلح : تمرد وحركة فوزي القاوقجي مع بدء الثورة السورية الكبرى، وانتهاء تلك الحركة بقمع فرنسي وحشي لمدينة حماة التي " أبيحت " عملياً إثر فشل الحركة .**

أما على المستوى الفردي فلدينا أكثر من محور، فأولاً محور شمس بنت الشيخ نواف _ ومراحل ذلك المحور :

- **الحلم الوردي : وهو حلم تلمح بقاياه في مطلع الفصل الأول فقط ويعود أصداء حب في لحظات اللقاء الحميمة بين شمس وعزيز على امتداد الرواية .**

- **التشتت والحيرة : بعد تسريح عزيز إثر حل الجيش العربي الوليد مع دخول الفرنسيين . .**

- **التردد والتراخي : مع " شبه القبول" بتطوع عزيز في الجيش الفرنسي استعادة لـ " أبهته" ومع التهاون بغنج ودلال إزاء مغازلات خالد البرادي، وحسني الدباغ، وحتى الكابيتان الفرنسي جيرار.**

- **استعادة الثبات : بعد طرد حسني، وخالد، ومقاومة الكابيتان جيرار، وإثر اعتقال عزيز بنتيجة المصادمات الدموية التي جرت في نهاية الاحتفال بتجديد قبر أبي الفداء.**

- **الرجوع إلى الحب والحرية : بعد قتل جيرار واللقاء مع عزيز في موقف درامي مؤثر في السطور الأخيرة من الرواية .**

وثانياً محور عزيز المرّ المكمل لمحور شمس ومراحله الموازية هي :

- **الحلم الوردي: قبل التسريح من الجيش العربي الذي شكله فيصل، واكتمال حلم الاستقلال - خروج العثمانيين - وحلم الحب/ الزواج من شمس/**

- **التشتت والحيرة: بعد التسريح والتفكير في عمل بديل إلى حين الاهتداء إلى تجارة الجبن .**

- التردد والتراخي : الحيرة بشأن الانضمام إلى ابراهيم هنانو أو الالتحاق بالشيخ صالح العلي، والعلاقة الرجراجة مع خالد البراوي وحسني الدباغ ولاحقاً مع الكابيتان جيرار.

- استعادة الثبات : بعد كشف تخاذل حسني، ووحشية خالد والوجه الاستعماري القذر للكابيتان جيرار الذي قرر أن يحضر عمليات تعذيب عزيز في السجن و" تركيعه" بالإذلال والتعذيب.

- الرجوع إلى الحب والحرية : بعد إمكانية الفرار من السجن، ومشاركته في ثورة القاوقجي، ونجاحه شخصياً مع بعض العناصر التي كلّف بقيادتها، نجاحه في الاستيلاء على مخفر الحاضر وأسر الجنود الفرنسيين فيه، وأخيراً التحاقه بشمس بعد فشل ثورة القاوقجي.

ولدينا مقابل هذين " المتوازيين " متوازيان آخران : محورا خالد البراوي وحسني الدباغ، ومع فارق طفيف: ثعلبية وتهافت التاجر لدى حسني، مقابل شراسة وعنجهية الإقطاعي في شخصية خالد، لكنهما كلاهما يتنقلان في الرواية على مرحلتين اثنتين :

- بقناع : حين التذرع بالأخذ بالتعقل والتعامل المنطقي مع الواقع (القبول بالفرنسي، وأكثر .. التعامل والتنسيق معه)، وحين التظاهر بصداقة عزيز و....واحترام زوجته، البدوية " السافرة "!!

دون قناع : حين الوقوف صراحة مع الفرنسي ومناصرته على الثائرين في حماة من جانب، ومحاولة الايقاع بعزيز والقضاء عليه بعد فشلهما في .. اغتصاب " البدوية" التي توهما أنها ... سهلة المنال!

ولدينا في النهاية محور خامس في غاية الأهمية، ألا وهو المحور الفرنسي ويمثله الكابتان جيرار، ويتجلّى على التوازي مع محوري التاجر والإقطاعي بمرحلتيه هو الآخر:

- المقنّعة : حيث محاولة الظهور بمظهر التمدن والإيمان بالحرية والتقدم والعلم!

-وغير المقنّعة : حيث يسفر عن وجه البطش وما يحمله من حقد عنصري، وعرقية مغرورة .

بطبيعة الحال، لابد من محاورإضافية " رافدة "، لكنها جميعاً تلتقي مع هذه المحاور الخمسة أو تزيدها غنى ووضوحاً، في حركة التصادم التي جعلها البناء الدرامي حتمية لا مهرب منها، بين عزيز وشمس ومن لفّ لفهما من جانب، وبين خالد وحسني وجيرار من جانب آخر . وكيف لا يكون صدام والمرحلة الأخيرة في الجانب الوطني المناضل في سبيل الحرية والكرامة هي استعادة الثبات والرجوع إلى الحب والحرية، بينما المرحلة الأخيرة في الجانب المعادي، المستغل، هي خلع القناع وإبراز الوجه السافر القذر للاقطاعي المتوحش، وللتاجر المراوغ المتهرب ،وللاستعماري المستبد الباطش ؟! إنه بناء درامي أحكمت حلقاته تسلسلاً منطقياً متدرجاً نحو لحظة الانفجار التي بلغت أوجها في حركة القاوقجي المسلحة الشاملة على امتداد مدينة حماة ... لكنها للأسف، لم تكلّل بالنجاح، لعدم تكافؤ القوى من جهة، والافتقار إلى عنصر المباغتة الذي لم تنجح الحركة المسلحة في تحقيقه . إنه الفشل.. نعم، لكن ..دون يأس . وهيهات أن يرد اليأس العميق في عالم ناصيف المبني على أسس البطولة الشعبية التي تعانق دائماً وأبداً الأفق الملحمي ... منطلقها ومنتهاها . وبذور الأمل نراها مباشرة في لقاء عزيز وشمس المفعم عنفواناً وحبّاً في نهاية العمل، مثلما نتلمّسها دون كبير عناء في قتل شمس للكابيتان جيرار وفي

مقتل خالد على يد أحد" مرابعيه" . وهذه الومضات في ليل الهزيمة هي دون أدنى شك بشائر الانتصار المؤجل ... والمقبل حتماً حسب كل الظواهر في الجزء الثالث الذي لم يصدر بعد.

2- تطور الشخصيات

الشخصيات الروائية في عالم ناصيف الخيالي لا تهدأ على حال. إنها في تطور مستمر تفاعلاً دائماً مع الأحداث : تجاوزاً لواقعها أو خضوعاً له وانسحاقاً تحت وطأته .. وقد تصل بها هذه الحركة إلى حد الانقلاب الكامل كما حصل بالنسبة لشمس، بنت الشيخ نواف، على امتداد الجزئين الأولين من هذه الثلاثية وهو ما سوف نتابعه تفصيلاً بعد قليل . هذه الحركية المتطورة دوماً وأبداً هي ما تتمايز وتتميز به هذه الشخصيات عن أبطال الملحمة الهلالية الشعبية، " آبائها الروحيين" إذا جازلنا هذا التعبير . وبهذه الحركية تتوفر الإمكانية لدى ناصيف لشحن تلك الشخصيات الخيالية بكل أبعادها الإنسانية، وإعطائها المساقط الاجتماعية والسياسية والفردية حسبما تملي عليه رؤياه الفنية والفكرية الخاصة به.

نعم، لعبد الكريم ناصيف رؤيا مستقلة، واستطاع أن يطوّع لتلك الرؤيا التعبير المتفرّد والملائم في آن معاً . وإذ توافر لديه الصدق مع الذات ومع الأداء الروائي، أمكنه أن يحقق إبداعه الأصيل ضمن إطار الحركة الأدبية السورية، مستقلاً بإقليم في منتهى الخصوصية والتباين و ... الغنى، داخل " جمهورية الآداب" في سورية . وهذا الأمر سوف نتناوله في القسم الثالث من هذه الدراسة، لكننا الآن سوف ندخل مباشرة بعد هذه المقدمة الشديدة الإيجاز إلى صلب عالم الشخصيات في " شرق / غرب" ونبدأ بالشخصية الأهم : شمس . ونمضي بعدها مباشرة مع عزيز .

أمّا شمس فلها الله من شخصية إشكالية بدأت في " التشريقة" بحرية ملثمة معانقة قضية تحرر المرأة وانتهت في الجزء الثاني من الثلاثية بحرية سافرة تحقق لها أن تعانق – بعد لأي – قضية تحرر الوطن!!وبين الحريتين صيرورة طويلة لاختمار على مراحل ومراحل . فبالحب أمكن لشمس في البداية أن تخلع لثامها وتعود عن تقمّص شخصية " الذكر" لكن الحب لم يعدُ الشوق والقلق في " التشريقة " وهاهو يعرف الطمأنينة وإرواء الشوق في القسم الثاني حيث تتفتح شخصية شمس الأنثوية " المحرّرة" رقة وعذوبة، وأنوثة طاغية، وأمومة حانية فهي، مصداقاً للحديث الشريف عن خير النساء، " الودود الولود" . بكل تأكيد، عاجلاً أم آجلاً:.." كان لابد من أن تضحّي بتلك الحرية (الملثّمة) الزائفة لتحصل على الحرية الصريحة الخالصة " (ص. 17) . وهل يمكن لحرية حقة أن تتخفّى وراء لثام، حين الشرط الأول للحرية المواجهة والتحدي ؟!

وما أبسط وما أعمق ما كانت تبغيه تلك المهرة البرّية الشموس !

" – .. أنا إنسانة قبل أن أكون أنثى، أنا كائن بشري قبل أن أكون امرأة " نعم، ماكانت تريد سوى تحقيق إنسانيتها ولا تحقيق إنسانية دون الحرية، لا ولا دون اكتمال " الأهلية " . لكن عبثاً ما حاولت في صراعها مع عالم الرجال " الفحول "، وخصوصاً مع الاقطاعي خالد البراوي في نهاية الفصل الثامن، توصيل هذه الحقيقة أو، بالأحرى، هذه البديهية الساطعة سطوع الشمس . وهنا، كان لزاماً عليها في نهاية نضوج وعيها، إدراك ضرورة وضع بعض الضوابط السلوكية اجتماعياً درءاً للشبهات . وإبعاداً لشهوات الطامعين، خاصة بعد أن لسعتها الصفة التي أطلقها الضابط الفرنسي جيرار عليها أنها " كوكيت، أي مغناج عابثة "!!

ومن الأمور التي وجب على شمس " التطور " فيها الخجل من الجسد، والتخلص من عقدة الدنس والخطيئة . وقد تطلب النجاح في هذا الميدان من عزيز صبراً ومواظبة (ص 88–89) ففي البداية : " العري يُخجل .. يُخجل "، لكن، بعد التأني والألحاح واللطف : " أتعرّى .. لكن ليس قبل أن تطفئ النور " وهذا ما كان ثم بمزيد من اللطف والألحاح : " بدأت تسمح له بإنارة المصباح، ثم باتت تتغاضى ناسية أو متناسية .." وحجة عزيز : " أن الثياب رمز للابتعاد عن الطبيعة، أقنعة للزيف ..فلتذهب الأقنعة إلى الجحيم وليكن مع زوجته ابنين بارّين للطبيعة لا يعرفان معها زيفاً ولا أقنعة .."

بقي على شمس في سياق الحدث الروائي المتطور صعداً نحو الوعي والمواجهة أن تتخلص على مراحل من رواسبها " الحريمية" المولعة بالظهور، والسلطة، والجاه، وصولاً إلى الموقف السياسي والوطني الثابت . فهي من بعد ضعفها أمام إغراءات دخول عزيز إلى الجيش الفرنسي، ومحاولتها دفع زوجها في هذا الاتجاه – بتحريض و ..

وسوسة من خالد البراوي – عرفت في خضم الصدامات الدموية بين الفرنسين وبين أبناء حماة مدى الخطأ الذي كان مسيطراً على افكارها .

فهي بالتالي قد أكملت في الجزء الثاني من الثلاثية مراحل نضجها: عاطفياً، واجتماعياً وسياسياً، استكمالاً لاغنى عنه للشرط الإنساني الكامل الذي كانت تصبو إليه حين لبست " اللثام " في الفصل الأول، ولم يتحقق لها منه أنذاك سوى طيف حرية زائفه باهتة ... متخفية .

وماذا عن عزيز، خيّال تلك المهرة البدوية النادرة ؟

هوالآخر يتابع نضجه السياسي والعاطفي و الحياتي و نبدأ من التأقلم مع واقع الحياة الذي كان دوام حاله من المحال . فإذا أحيل إلى الحياة المدنية بعد تسريح جيش فيصل العربي، أصبح دون أي عمل . واضطر إلى التجارة بالجبن والسمن لكسب قوته وقوت أسرته . وأحسن في نهاية الأمر التكيف مع ظرفه الجديد دون أن يتخلى، رغم ذلك عن أخلاقيته ونبله . فلم ينصرف إلى التجارة بكل كيانه واضعاً الربح، والربح لاغير، غايته المثلى وأمله المنشود، وهذا ما عرّضه بادئ الأمر إلى بعض الهزّات، لكنه سرعان ما أحكم الإمساك بالدقّة وساعدته أخلاقيته على انضاج وعيه السياسي وتوظيف " سياحته " التجارية بحثاً عن الجبن والسمن لتوزيع المنشورات، والحضّ على مقاومة الفرنسي، والتبشير بالاستقلال والحرية . وكان قد انضم إلى النادي الأدبي في حماة وأصبح عضواً فعالاً داخل تلك البوتقة الوطنية الغضة التي قدّر لها فيما بعد – من يدري .. ربما شاهدنا ذلك في الجزء الثالث من " الطريق إلى الشمس " ! – إن تكون مرتكز السياسي السوري الراحل أكرم الحوراني، وهو تحديداً ابن أخ عثمان الحوراني أحد مؤسسي النادي الأدبي . ومن خلال ممارسة العمل السياسي التنظيمي أولاً، ثم العسكري ثانياً – خاصة ضمن حركة القاوقجي المسلحة – تبلورت حريته الشخصية وتكاملت أيمّا تكامل مع حرية الوطن ومع نهضة المجتمع، كل المجتمع في زخمه المتدفق للإمساك بمقاليد قدره وتاريخه . وجاء الحب أخيراً ليرفد شخصية عزيز ببعدها الإنساني المؤثر، تلك الشخصية التي كانت أسيرة الخوف من الأنثى التي تتسلل إلى صميم كيان الذكر فتسلبه حريته وإرادته، وتحاصره داخل شرنقة التناسل وغريزة التملك و " المصادرة" : ركنا عالم " الحريم " التقليدي . وجاءت شمس المخلّصة المنقذة لتكون عوناً لتفتّح حرية عزيز إذ شمس هي الأنثى المحررة، ولاعلاقة لها بالنماذج التي كانت مبعث قلق فارسها المحبوب، تلك النماذج التي نراها في الجزء الثاني ممثلة في اكثر من امرأة داخل أسوار حريم مدينة حماه – وليست زوجة حسني وحيدة في هذا المجال – حركة دؤوبة متطورة باستمرار وفق قانون تراكم الخبرات، وجلاء الوعي كلّما وضعت الأحداث شخصيات الرواية على المحكّ : تقاعس التاجر حسني، خيانة الإقطاعي خالد ووحشيته، "قوادة" ناجية المكيّسانية ...وهي حركة عمادها الحب، ووجهتها الحرية : حرية الفرد – من ذكر وأنثى – وحرية الوطن .ورغم لحظات الضعف والحيرة فإن اليأس يظل بعيداً عن شخصية عزيز التي أرادها الكاتب – مدفوعاً بنموذجه " الهلالي" المسيطر – شخصية بطولية من البداية حتى النهاية .

ومن بعد شمس وعزيز تطل في محور الرواية الشخصيات " المضادة " لتخلق حركة الصراع ولتدفع الحدث الدرامي إلى التنامي باتجاه ذروة المواجهة حيث يتم " حبك " جميع الخيوط في نقطة الحسم وهناك تكون القفلة الختامية . وهذه الشخصيات المضادة تستجيب هي الأخرى في "شرق / غرب" لرؤيا الكاتب الديناميكية، وتتفاعل مع الحدث المتغير . فهذا حسني ينطلق من الحب – بالأحرى الاشتهاء – الصامت، إلى الاستخذاء الكامل ركوعاً ذليلاً تحت قدمي معبودته المشتهاة . ويطرد لأول مرّة، ولكن امتناع شمس عن إخبار زوجها بما كان من نذالته، يطمعه أن يجدد عزيمته، فيزيد من تهالكه وتهافته لينال أقصى ما يستحق من احتقار، فهو في حضيض الذل والمهانة، ويطرد نهائياً إلى غير رجعة من بيت شمس، ورغم نذالته وافتقاره لكل تعاطف وطني، فقد عرف بعض

مشاعر الندم عندما اضطر للوشاية " بصديقه " عزيز لدى اشتراك هذا الأخير في اول مظاهرة معادية للفرنسيين ويدفعه ندمه ليزور بيت " الصديق "، وحين يعلم أنه قد غادر حماة دون أن يقبض عليه، يتنفّس الصعداء كما يقولون . ولكنه بعد أن يُمنى بالفشل الذليل النهائي يفقد حتى هذا الومض الخافت تحت الرماد، ويفرح لسجن عزيز، مثلما يغتبط

– ويتعرّى – لفشل خالد هو الآخر مع شمس . فماذا عن ديك الحبش خالد ،ذلك الإقطاعي المنفوخ حتى الانفجار، تهتكاً، وبطشاً، واستعلاءً؟

هو أيضاً يلبس لكل حالة لبوسها : الدماثة والمودة مع عزيز وشمس، الصداقة " الحميمة " مع جيرار، والأفعوانية الناعمة اللطيفة مع ناجية لدى توسيطها في " القوادة " من أجل الحصول على شمس بالحيلة والخداع .

نعم. كل تلك الصفات مجرد أقنعة، لكنه يتحرك أيضاً ... من الأعماق الدفينة . فالتعلق بشمس انغرز فيه حتى لب العظم، وتفانيه تجاهها لم يكن مجرد وسيلة للكسب والتأثير . إنه إعجاب حقيقي، وشهوة متعاظمة، و.. بداية حب، إن كان لمثل خالد أن يعرف الحب في يوم من الأيام . وأي عجب في ذلك وشمس نموذج فريد لم يتعرف أبداً على ما يشبهه سابقاً ! وهذا التعلّق الشديد تحوّل بعد الرفض المرّة تلوا المرّة، وبكل حزم وقسوة .. وتفوق، إلى حقد ورغبة ملّحة في الانتقام، صبّها الإقطاعي، المهان في أبهته وتجبره و.. عشقه، على عزيز القابع في السجن . فحرّض عليه صديقه جيرار، الكابيتان الفرنسي، الذي حوّلته هو أيضاً، ثورة حماة بقيادة القاوقجي إلى وحش كاسر بعيداً عن كل دعاوى التمدن والعلمنة والديمقراطية وكان من أوهامه أن يجعل من " افتراس" شمس المحتجزة في فيلّته الفخمة استراحة المحارب بعد كسب الجولة على القاوقجي، ولكن .. طاش سهمه عن مرماه، ودفع حياته ثمناً لشراسته وتبجّحه، إذ قتلته شمس بخنجرها الذي كانت قد خبأته، احتياطاً، تحت ملابسها . وخالد ذاق طعم الموت قتلاً، وشرب من كأس جيرار ... لكن على يد أحد فلاحيه، وللسبب نفسه . فالفلاح الشاب كان عريساً، وكان من عادة خالد تحصيل " حقّه " في الليلة الأولى من كل عروس، فوفّاه ذلك الفلاح المتمرد حقّه الصحيح هذه المرة : ورود منهل الموت قتلاً، وهو المورد الذي لا غنى لأي مستبد عن وروده يوماً ما .

فهل انتهت سبحة الشخصيات الناصيفية في " شرق / غرب " ؟والجواب بالنفي لا شك، فالقارئ الملاحق لناصيف في أعماله الروائية يعلم حق العلم أنه دائماً مع " حشد" يطال في تنوعه جميع الشرائح والفئات الاجتماعية والإنسانية . فهاهنا ناجية . مكيّساتية الحمّام . ذلك النسيج العجيب المتناقض : إخلاصاً وغدراً، تعففاً وطمعاً، شرفاً و قوادة . إنها ببساطة امرأة توفي زوجها و " برقبتها " أولاد ومسؤوليات، عليها أن تتقن فنّ الواقع والممكن حتى النهاية . ولدينا والدة عزيز التي جعلها سجن ابنها طريحة الفراش، ثم أودى بحياتها ذوب حنان وألم . ومقابل الوالدة، ينتصب الوالد " الصخري"، دون أن تعفيه صخريته من التهاوي حيرة وحزناً، خصوصاً بعد أن طرق جميع الأبواب في محاولته الدؤوبة لإطلاق سراح عزيز . وكان يمكننا أن نعرّج على أصدقاء عزيز جميعاً، مثقفين وغير مثقفين، من جماعة النادي الأدبي، لكننا سوف نتوقف عند هذا الحدّ، مع التأكيد على كثافة الحضور الإنساني الشمولي صفة مميزة من صفات الرواية موضوع هذه الدراسة، مثلما هي صفة الأعمال الأخرى للكاتب .

وقد يطيب لي الآن – طبعاً بعد استئذان القارئ – إطلاق خيالي على حريته لأتساءل: تُرى فمن المخرج السينمائي الذي يمكن ترشيحه لتحويل ناصيف إلى شاشة السينما ؟ ولن أجد له نداً كفؤاً ومكافئاً إلا إيزنستين الروسي في رائعته "إيفان الرهيب" وأمضي مع تخيلاتي دونما حرج ولا إحراج : ومن الرسام لإبداع ناصيف لوحات مصورة ؟ ويجيبني صوت التحليل الداخلي المقارن : عليك بالفرنسي دولاكروا وأمثولته الفريدة :"الحرية تقود الشعب" ! و أتردد قليلاً : نعم، هي الرومانسية البطولية الحاشدة نفسها، ولكن ... الحركية المذهلة في ملامح الشخصيات الناصيفية، لا أظن دولاكروا يحسن إعطاءها حقها في البروز والتجسّد النابض . ويستدرك صوتي الداخلي : صحيح، أضف إذن إلى دولاكروا – الرسام – المعجزة على مرّ الدهور : بردجل دون سواه، وهاأنت مع عالم ناصيف بالصوت والصورة والتشكيلات اللونية . هنا يهدأ جماح ذلك الخيال المنطلق، وأحسبني والقارئ على وفاق كي ننتقل إلى القسم الثالث من هذه الدراسة وهو ما اتفقنا على عنونته بـ:

العمارة الروائية الناصيفية

الإبداع عمارة وقيل" تشكيل"، فدعونا لا نختلف على قشور التسميات . وانظر إلى العمارة الحقيقية ومادتها : حجر ! ألا فما أروع ما أبدع العمران البشري من هذا الحجر ! والخيال المبدع والحسّ الجمالي، والشعور المرهف –

والمهارة المذهلة، والحاجة كمالية كانت أم ضرورية، هي أيضاً من وراء العمارة الأدبية حيث لا مادة للبناء سوى : الكلمة ! فانظر إلىالكلمات تتنسّق جملاً، وإلى الجمل تتجمع وحدات تعبيرية، ليكون من ثم مقاطع وفصول متعاقبة، متجاوبة الأجزاء رغم التباعد عبر مساحات السرد!

وهي دائماً في تجاوبها المتناغم متلاقية في بؤرة محورية : علّة وجودها وسبب انتفاضها حيّة نابضة، شخصياتٍ وأحداث مواكبة على التوازي لعالم الواقع . لكأنها البديل الأدبي لعالم" المثل الأولى " مثلما هي مقياس القيمة الذي لا غنى عنه للوجدان الإنساني . وإذا مابلغت المهارة والموهبة الغاية القصوى ليست الكلمات " طاقية الإخفاء"، ونجحت عملية التخييل والإيهام فلا يرى – أو يسمع – القارئ – أو المستمع – إلاّ الشخصيات والأحداث المروية . ولكن القارئ – والمستمع – لدى تدقيق النظر والتأنيّ لابّد لهما من كشف وتبيّن إحكام " لعبة " الوظيفة الأدبية الإيمائية للكلمات . وهو في هذا المجال في حيرة من أمر هذا " القاموس الأدبي" اللامتناهي الكامن في صلب قاموس اللغة المحدود، فمنه لكل كاتب لغة داخل اللغة، مثلما لكل منهم توظيفه الخاص النوعي لذلك المعطى العام : الكلام ! فأين حيدر حيدر المتفجّر والمتحقّق كلمة شعرية مذهلة الحضور والتدفق، من زكريا تامر المتواري خلف كلمة " محايدة "، ويا له من حياد يفكك أوصال الواقع ويعيد بناء تداخل اللاشعور بالشعور ! علماً أنهما سوّياً يتعاملان مع لغة واحدة، هي على ذمّة الجميع لغتنا العربية دون زيادة أو نقصان ! وما ذاك إلا أن العمارة الأدبية أعطت لمادة الكلام تشكيلاتها المتباينة المتمايزة . تُرى . فأين عمارة ناصيف في ثلاثيته، وتحديداً هذه المرة في " شرق / غرب"؟

عبد الكريم ناصيف كلاسيكي الانتماء الروائي ما في ذلك أدنى شك . ولا تعني الكلاسيكية لنا في هذا السياق إلا وقوف الكاتب على أرض صلبة من يقين راسخ، ونظام، ووفاق، شأن كبار كتّاب القرن الماضي ومطلع القرن الحالي . فلا يعرف ذلك الكاتب أي وضع " إشكالي" مع ذاته . أو مع نصّه، أو مع " روايته" – إنه في النهاية الكاتب والراوي ..بل والمعلّق أحياناً – مثلما هو في اتفاق لا تشوبه شائبة مع قارئه : فهذا يريد " الحكاية " وذاك يتطوع مشكوراً ليقصّها عليه وفق لعبة مشتركة ومنسّقة . نحن إذن ما نزال على تخوم الانتقال من المشافهة إلى الكتابة ودفء الكلمة بدغدغ المشاعر إذ هي الجسر الحميم – المتفق عليه بالتراضي –بين المرسل، كاتباً وحكواتياً، وبين المتلقي، قارئاً مستمعاً مشغوفاً . ويزيد ناصيف على هذا العالم الروائي الواضح المعالم خصوصيته الأولى : آفاق الملحمة الشعبية الهلالية، ثم خصوصيته الثانية : تحويله لتلك الملحمة إلى " رموز" وطنية .

بادئ ذي بدء لابد من وقفة مع رواية " شمس/ غرب" فكل رواية " حكاية " تحكيها، فما تكون حكاية الجزء الثاني من " الطريق إلى الشمس"؟

–يقوم الفصل الأول بدور الافتتاحية حيث يتم تقديم البطلين المحوريين : عزيز وشمس وقد استقرّبهما العيش الهانئ في وسط حي الحاضر في مدينة حماة . عزيز شاويش في الجيش العربي بعد جلاء العثمانيين، وشمس زوجة محبة ولود : فقد ولدت الابن البكر " الأخضر"، وهي حامل على وشك وضع المولود الثاني .وتسود في الأفق بعض الغيوم : فالإشاعات تتحدث عن أطماع الفرنسيين الذين كانوا عملياً قد سيطروا على الساحل السوري . ولكن، هناك ثورة الشيخ صالح العلي التي يزوّدها " الداخل" بالسلاح وعزيز شخصياً يتغيب في الفصل الأول منتدباً لنقل المساعدات إلى الشيخ المقاتل في الجبل القريب، ذلك الشيخ الذي عقدت على مقاومته الآمال في دحر الفرنسيين كما تحقق اندحار العثمانيين . على أن نهاية الفصل تفتح البوابة العريضة للدخول إلى " حكاية " الرواية، حيث يتلقى عزيز، عقب عودته من لقاء الشيخ صالح، خبر تسريح الجيش نزولاً عند إنذار الجنرال غورو، وقبول الانتداب الفرنسي .

– يستكمل الفصل الثاني معالم افتتاحية " شرق/ غرب"، والفرنسيون يهاجمون دمشق انطلاقاً من بيروت – رغم قبول الإنذار والانتداب !! – ويتنادى أفراد الجيش العربي للتجمع تحت قيادة يوسف العظمة، ولابد طبعاً أن يكون عزيز ورئيسه صبري بديوي من بين المتحمسين وها هما يتوجهان إلى دمشق، لكنهما يصلان متأخرين وموكب غورو يخطر بزهو في دمشق. وبعد الإقامة لعشرة أيام في دمشق عند صديقه صبري، يعود عزيز إلى حماة محطّم النفس والآمال وأهم من هذا وذاك، فهو عاطل عن العمل . وفي فترة البطالة هذه يزور قريته ومضارب قبيلة زوجته شمس

ويستقر رأيه في النهاية على أن " يتعيّش " من تجارة السمن والجبن . وهنا تكتمل الافتتاحية، فقد أصبحنا في لب حكاية هذه الرواية، وأمام الحدث المحوري : حلول الاستعمار الفرنسي محل الاستعمار العثماني وما يستلزم هذا الواقع الجديد من معارك جديدة قديمة، فكأن جميع المجهودات التحررية التي رصدها الجزء الأول قد ذهبت هباء، وعاد البطل إلى .. نقطة البداية، وقد تحول من الحياة العسكرية المجيدة، إلى حياة التجارة هذه المرّة .

– تتابع الفصول الثلاثة التالية من ثمّ استعراض المحاور الفرعية والشخصيات الرديفة : الاقطاعي خالد البراوي، والتاجر حسني الدباغ، وأم عمر التي تعمل مكيّساتية في حمام " النسوان "، وحتى الكابيتان الفرنسي جيرار، والجميع من "أصدقاء " عزيز وشمس، ومن روّاد " صالون " شمس، التي كان لديها الجرأة على استقبال الزائرين : ذكوراً وإناثاً في بيتها . إنها ابنة الشيخ نواف، وبيتها في الحاضر قد أصبح موازياً لمضافة والدها في البادية .
وضمن سيرورة تطور الحدث الدرامي نلمح أول مواجهة عنيفة مع الفرنسيين في المظاهرة التي ترأسها بطل حي الحاضر محمد الحبّال، واشترك فيها عزيز وكاد يقبض عليه لولا نجاحه في آخر لحظة بالاختباء داخل أحد البيوت . ومن ثم ها هو يغادر حماة بناء على نصيحة زوجته متخفياً إلى حين هدوء الأحوال . وبتعاظم الضغط الفرنسي نعلم في الفصل الرابع أن الشيخ صالح العلي قد انهزم في الجبل، مثلما نعلم في الفصل الخامس أن إبراهيم هنانو قد فشل هو الآخر في حركته المسلحة.

– ننتقل مباشرة في الفصلين السادس والسابع إلى تأزّم الخط الموازي لحرية الوطن المسلوبة بوجود الاستعمار، وهو خط الحرية الشخصية المهددة هي الأخرى بالاغتصاب، ممثلة هذه المرة بمفهوم " القنص" الراسخ لدى الذكر حيال كل أنثى يتوهم أنها في متناول اليد . والقنص هذه المرة يهدد شمس المحاصرة بثلاثة من " الصيادين " : التاجر حسني الدباغ، والإقطاعي خالد البراوي، والضابط الفرنسي جيرار . والجميع يريد اقتناص هذه الفريسة المغرية شكلاً ومضموناً . وتحقق شمس في هذين الفصلين حريتها وتثبت جدارتها بالثقة التي أولاها إياها عزيز عندما تطرد حسني في المرة الأولى (الفصل السادس) لكن ..بالحسنى والذوق، ثم عندما تمسح به الأرض" وتخرجه نهائياً من البيت، طرداً ذليلاً لا رجوع فيه .

– وتستكمل شمس شروط حريتها وكرامتها عندما تطرد الإقطاعي الشرس خالد، على مراحل هو الآخر، في الفصلين الثامن والتاسع، وعندما ينال هو الآخر حصته المستحقة من الإذلال والاحتقار .... بكل حزم وقوة يخرج نهائياً من بيت شمس ومن حياتها . لكنه، انتقاماً وضيعاً كشخصه غير الكريم، يحرّض الضابط جيرار لتعذيب عزيز الموقوف في الحبس، كما يحرّضه على الإيقاع بشمس!!

ونكون على مدى هذه الفصول الأربعة (6–7–8–9) قد اطّلعنا على التوازي، على تطورات محور التحرك الوطني في وجه الفرنسيين :

- إنشاء النادي الأدبي تغطية لذلك التحرك .

- مقابلة لجنة كرايمر الدولية وتقديم العرائض الرافضة للانتداب ولتقسيم سورية إلى دويلات .

-القيام بتجمهر شعبي كبير احتفالاً بتجديد ضريح أبي الفداء، بمبادرة ذكية من النادي الأدبي، وهو الاحتفال الذي تحول إلى صدام دموي، أبلى فيه عزيز خير بلاء لكنه وقع بين أيدي الفرنسيين وأصبح رهن التوقيف في الحبس.

– يستطيع القارئ أن يخمّن أن الأحداث قد دُفعت نحو أوج " الحبكة " حيث لابد من صدام حاسم " وحلّ عقدة " الرواية بالوصول إلى خاتمة هذه " الحكاية " المتحركة على محوري : الحب والوطن، اللذين هما مرتكز الحرية والخبز والكرامة . وبالفعل، فمن بعد تشتيت رجالات النادي الأدبي، ومن بعد سجن عزيز يبقى في الميدان الضابط الوطني فوزي القاوقجي الذي يتظاهر بالتعاون مع الفرنسيين لكنه يسعى خفية لدحرهم، على الأقل في حماة، ويخطط بهدوء للحركة التي يبدأ بها بتوقيت منسّق مع الثورة السورية الكبرى عام 1925 .ويشترك في هذه الحركة عزيز نفسه بعد أن يكون القاوقجي قد أمّن له وسيلة الفرار من السجن . ولكن للأسف تنتهي الحركة إلى الفشل، أولاً ،لأن الفرنسيين كانوا

قد أعلنوا حالة الاستنفار فتعذر الاستيلاء على الثكنة العسكرية، رغم السيطرة على باقي المواقع، وثانياً، لأن " الذوات" في حماة لم يقدمو أي عون، وأنهم، على العكس، أنذروا القاوقجي بإيقاف حركته.

وفي الخط الموازي، خط الحب والحرية الشخصية، تكون شمس قد نجحت في كبح جماح " العاشق" الصيّاد الثالث، الضابط الفرنسي جيرار، وكان هذا الأخير قد احتجزها في " فيلّته " لدى حضورها إلى مكتبه للتوسط في إخراج زوجها من الحبس – قبل فرار هذا الأخير – وتندلع أحداث حماة، فيطلب من سائقه " اقتياد" شمس إلى الفيلا، حتى لا تفلت الفريسة السائغة منه ولتكون له ...استراحة المحارب الفذ بعد ساحات القتال!! ويخيب ظنه، ولاينال من شمس إلا طعنة خنجرها القاتل، وتفرّ من بعد ذلك لتلتقي بعزيز في البيت في لحظة أمل وحبّ تكون مسك الختام للرواية .

بطبيعة الحال لا يمكن لهذ الملخص أن يعرض سوى الخطوط العريضة، وما يهمّنا من بعده هو إجراء دراسة تطبيقية – إذا أمكن القول – لملاحقة خصائص العمارة الأدبية الناصيفية كما سبق لنا أن بيّناها .

أما الكلاسيكية فنلمحها جليّة واضحة في جميع المعالم :

- **السرد : حيث يقوم الكاتب بدور الرواي مستخدماً ضمير الغائب، واقفاً باستمرار وراء الشخصيات والأحداث، مصوّراً للحركات، مسجّلاً للأقوال، وفي الوقت نفسه، متغلغلاً في أعماق شخصياته فهو، من بعد خالقها الأصلي الخالق الثاني الذي يعلم السرّ وأخفى .**

- **الترتيب الزمني : حيث تتسلسل اللحظات وتتعاقب دون تنافر أو تداخل إلا ما كان من لحظات ذكرى تعود بالخيال إلى الماضي لبرهة عابرة، أو من لحظات استباق تدفع الخيال والأشواق نحو المستقبل في ومضة حلم خاطفة .**

- **تنظيم الانتقالات السردية بترابط منطقي وتوازن دقيق لإحكام "نسج " جميع الخيوط وفق المخطط الأولي المقرر سلفاً في خيال الكاتب . ويبلغ ناصيف في هذا المجال غاية الإتقان مبرهناً على براعة مذهلة في " القصّ" فكل " نقلة جديدة يتم التمهيد لها بجملة ختامية هي في الوقت ذاته نهاية المقطع السابق وبداية المقطع اللاحق-!!-**

وإذا ما انتقلنا إلى الركن المعماري الثاني، ألا وهو الملحمة الشعبية الهلالية وجدناها متمثلة :

- **أولاً ،في حشد الشخصيات، الحقيقية والخيالية .**

- **ثانياً، في كثافة تعاقب وتنوع الأحداث، الجليل منها والبسيط .**

- **ثالثاً، في وضع البطل الاساسي دائماً داخل إطار مثالي الأبعاد، فهو " الفارس" بالإضافة إلى كونه بطل الرواية.**

وماذا عن الخصوصية الثالثة : تحويل الملحمة الشعبية إلى رموز وطنية ؟

– إنها تتجسّد في غلبة المشاعر الوطنية الدافقة لدى بطل الرواية ،ذ لك الفارس " الهلالي" الذي قفز فوق سور قبيلته " وعزوته "، معانقاً أفق الوطن .

–مثلما تتجسّد في " تسيّس " البطل، فلا مجال للفروسية المجانية، لا ولا للوطنية الفردية المحاصرة : لا بد أولاً وقبل كل أمر " تنظيم " الفعاليات والنشاطات و" توظيف " الوعي الجماعي، وهذان من أهم معالم النشاط السياسي الهادف .

– ونلمح " الرمزية " الناصيفية أخيراً، في دخول الكاتب السافر احياناً هنا وهناك، بلغة جياشه نابضة، وهو دخول يوفق إلى هذا الحد أو ذاك ... فانظر مثلاً قوله في الفصل الأخير، في الصفحة 461، مصوّراً بعض مجريات الحركة المسلحة في حماة في وجه الفرنسيين : " حين راح [الباطل] يصب نيران حقده من بعيد، لم يجد [الحق] أمامه سوى التستر أكثر، والاختباء أكثر..." وهذا الوصف قد يبعث الحماس، ويلهب النخوة في العواطف السهلة البسيطة، لكنه قد يبعث على الابتسام في الذهن المتيقظ، وربما تأثر بعض الشيء لأن الكاتب يخلّ بمبدأ " الحياد" في السرد والتصوير، ويحاول فرض الأمور فرضاً على قارئه . وبالمقابل، فها هو في نهاية الفصل الحادي عشر، في الصفحة

450، يرسم لوحة بطولية – رغم حيادها – للهجوم على السراي، وينجح في جلاء رمز الشمس والحرية معاً في هذه الصورة الرائعة :..... ثم تنطلق حناجر بهتاف مدوّ يملأ الأرض والسماء : الله أكبر ! الله أكبر ! ومع الهتاف المدوّي ينطلق الثوار مندفعين إلى المبنى . الفرحة تطير بعزيز، وهو يندفع في مقدمتهم .. أمامه نار النصر وخلفه نار الفجر، وقد حوّلته الشمس إلى موقد لهب أحمر..." ألا فهذه أهم سمات الرمز : خروجه من صميم الواقع الحيّ، ولقد أشرقت الشمس، واقعاً ورمزاً، على نابليون في أوسترلتز، مثلما غابت شمسه، واقعاً ورمزاً، في واترلو !! وحول الرمزية – التي تنقلب غالباً إلى ترميز قسري – لابد من وقفة قصيرة لما لها من أثرة، ولشغف معظم كتابنا السوريين بها . فلينظر الكاتب والقارئ بإنصاف : فهل في الأدب العالمي ماهو أروع وأبلغ من الرمز الذي جاء به همنغواي في رائعته " الشيخ والبحر " ؟ ذلك الصراع المرير، الطويل، المضني في عرض البحر، ثم العودة بعد أيام، مساءً إلى الخليج المشعشع بالأضواء، وعلى كتفي ذلك الصياد والعجوز " انتصاره المهزوم " : هيكل هائل مربوط إلى قاربه، هيكل سمكة تتجاوز القارب طولاً وضخامة ..ولكن لم يبق منها سوى هيكلها العظمي!! ذلك القارب المزين بالهيكل العظمي للنصر المهزوم، ما أعظمه من رمز مفتوح على جميع الدلالات، رغم التزام همنغواي على امتداد عمله الإبداعي بالعرض الواقعي المحايد . إنه الواقع الحيّ إذا ما تلمّسته تلمّساً مباشراً، وهو واقع ساحر آسر : صياد عجوز حقيقي، من لحم ودم، بكل تفاصيل بؤسه وشيخوخته، ولكنه ما يزال يحمل روح المغامرة والطموح، ويحضر أمامك نابضاً . مؤثراً، دون أية " مكياجات " داخلية أو خارجية .ثم إذا ما أردت فهو الرمز الذي لا يطاوله رمز . فهل هو التعبير الواضح الجلي عن فشل المشروع الإنساني علىالأرض ؟ لم لا !! أم تراه الصراع غير المجدي مع القدر والطبيعة ؟ وهذا أيضاً ممكن !! بل هي خيبة العمر وقد قارب الأجل نهايته ؟ من يدري !! أم ترانا وجهاً لوجه مع فشل الفقراء متى ما أرادوا تجاوز قدرهم البائس ؟ كله جائز !! نعم رمز رائع رغم واقعيته . بل واقعيته أجمل ما فيه : ذلك الصياد العجوز الحقيقي، وقاربه العتيق المهترئ، وسمكته العملاقة التي تناهشتها أشداق أسماك القرش المفترسة، من بعد اصطيادها وربطها بإحكام إلى جسم القارب الصغير . وأين من هذا الرمز حتى أسطورة سيزيف أو بروميثيوس أو ما سواهما من الأساطير المجنّحة . ولابد من كلمات، نوردها همساً هذه المرّة، في أذن كل كاتب يريد أن يعانق آفاق الرمزية : عليك بالتغلغل في الواقع للإمساك بالتفاصيل ذات الدلالات المفتوحة، وسوقها من ثم بكل حياد ودون أي وعظ، أو تبشير، أو تفسير، فالرمز الحقّ يفسر نفسه بتفاصيله الواقعية الكامنة فيه، ومالم يتحقق ذلك فهو قسر ترميزي، يدغدغ العواطف السهلة، ولا يرسخ في أعماق النفس.

دراستنا هذه حول الجزء الثاني من ثلاثية " الطريق إلى الشمس " والذي صدر مؤخراً تحت عنوان " شرق/غرب"، تلامس في هذه السطور نهايتها، دون أن تزعم أنها أحاطت بكل جوانب العمل دون أي استثناء . وإذا كنا قد تعمّدنا الوقوف عند السمات الإبداعية المشرقة في موهبة عبد الكريم ناصيف الروائية، فما ذلك إلا لأن موهبة الكاتب السوري ناصيف لا يمكن أن ينتقص منها إلا كل متحامل أو ... متعالم . ولا يعني هذا بالطبع عدم وجود بعض .. النزوات الجانبية الضاغطة لدى ناصيف، وكنا قد نبهنا إلى بعضها في الدراسة السابقة عن الجزء الأول من الثلاثية . ولكن لنزوات المبدعين أحياناً أعذارها مثلما أنها قد تفتقر أحياناً إلى تلك الأعذار وتستوجب

التنبيه، فهذا إذن موضوع آخر، لابد لنا من رجعة لاحقة إليه، ربما بعد صدور الجزء الثالث والأخير من الثلاثية – نأمل أن يتم هذا قريباً – حيث يفترض أن تكون ملامح ومعالم لوحة " الطريق إلى الشمس" قد اكتملت بكل تفاصيلها وجزئياتها .

سلمان حرفوش.

□□

قراءات.. قراءات.. قراءات

قراءة في مجموعة "الحصار" لإبراهيم خريط

فرغتُ للتوّ من قراءة مجموعة الكاتب (إبراهيم خريط) القصصية التي وسمها بـ"الحصار"، والصادرة عن (دار الينابيع) بدمشق عام 1994. وهي تحوي سبع قصص قصيرة، أو قل تحتوي على سبع قضايا من قضايا الحياة والناس، صاغها الكاتب على جناح لغةٍ سلسلة سهلة لا إسفاف فيها ولا تقعُّر، مُحقّقاً بذلك شرطاً من شروط الكتابة القصصية التي لا يسوغ لها أن تجعل من جمال اللغة هَدَفاً قائماً بذاته، ومحققاً في الوقت ذاته شرطَيْن آخرين هما: الإمتاع والإيهام، اللذين لا يصح لقصّة تدعي جدارة فنيّة أنْ تتنزّل عاطلةً منهما. ولكن انهماك الكاتب فيما سبق ربّما جعله يُضحّي ببعض ما يتوخّاه الناقد في القصّة القصيرة من مزايا أخرى كما سنرى.

والذي يبدو لي أنّ اهتمام الكاتب، وعمله المهني، وهو أستاذ للفلسفة في محافظة دير الزور؛ قد انعكسا في فنّه، وفي رؤيته للناس والكون. وهذا ليس بعيبٍ يُؤاخذ عليه، فَهمُّ الفيلسوف وعالم النفس، حين يمسّه لهب الفن يُحوّله إلى نظرٍ مقطّر، كما يحوّل الحرُّ بخار الماء الكثيف إلى ماءٍ سائغ يروي الظماء.

وفي كثير من هذه القصص اجتهد الكاتب أن يجسّد لنا حقائق الحياة وغرائبها ومفارقاتها في قطعة فسيفساء، نقرأها، فندرك من خلالها رقعة الزخرف كلها، بخطوطها الطويلة والعريضة، وألوانها البهيّة والباهتة، وإطارها الجميل أو القبيح... ففي قصة (التوأم)، وقد صِيْغَتْ بالأفعال المُسْندة إلى (أنا المتكلم) لتكون أكثر حرارةً وتأثيراً، يحدّثنا الكاتب عن توأمه الذي وُلد معه، ورافقه كل لحظات عمره، وشاركه هواجسه، وأمانيه، وذكرياته، وماضيه، وحاضره، ولكنْ الكره، لا الحبُّ، كان هو العاطفةَ التي تربط بطل القصة بتوأمه! وإذا تساءلنا ولِمَ هذا؟ كان الجواب: لأنَّ التوأم هو الخوف الذي يلازم الإنسان منذ ولادته وحتّى وفاته. ولكنْ للخوف أسباباً عديدة، فنحن نخاف الطبيعة، ونخاف الناس، ونخاف الأقدار، ونخاف المجهول، وأشياء أخرى كثيرة، فأي الأشياء اختار الكاتب أنْ يكون سبباً لخوفه؟ إنه اختار الناس أولاً بوصفهم مصدراً لكل تكدير في اعتقاده، بدليل أنه عندما تخلّص من (توأمه)، أو (خوفه)، بإغراقه في الماء، عاد الناس به إليه، وأيُّ أناسٍ هؤلاء؟ إنهم أولئك الذين يرصدون كل حركة ونأمة يقوم بها المرء... وهاك الحوارية القصيرة التي تكشف عن ذلك: "ولكن ماذا؟ لقد أنقذناه من الغرق وعُدْنا به إليك –سكتُّ ولم أنطقْ بكلمة، تكلّمَ آخرُ.. قال بلهجةٍ متوعّدة: ويقولون إننا لا نبالي بالناس! أضاف ثالث: إن مؤسساتنا قائمة من أجلهم.... إننا نسْهر الليل على سلامتهم وراحتهم، عقّب الأول: لا تنْسَ، انتبهْ له جيّداً، وإيّاك إيّاكَ، ورفع إصبعه في وجهي حتى كاد أن يفقأ عيني، دفعوه إليّ ثم تسلّلوا من البيت، فأغلقتُ البابَ وراءهم" (الحصار ص21).

ولكن الكاتب يعلن موقفاً جريئاً إزاء الخوف حين ينهي قصّته بقوله على لسان بطلها: "مع هذا سوف أقتلك" (الحصار22). وبهذه العبارة يخبرنا إبراهيم خريط أنه يرنو إلى حياة آمنة خالية من الخوف، وصافية من الشوائب والمنغصات. ولكن هيهات أن يتحقق ذلك...

ففي القصّة الثانية التي مَنحتِ المجموعةَ عنوانها (الحصار) تصوير جديد لشوائب الحياة ومُنغّصاتها. وفي وسع الدارس أن يعدّ هذه القصّة تنويعاً على القصة الأولى (التوأم)، أو عزفاً آخر على الوتر نفسه، فكما كان (التوأم) يلازم توأمه في القصّة الأولى ويحاصره، كذلك كان الناس الآن يحاصرون بطل القصة الثانية. وقد أريد بالناس هنا مَن لا يقيمون لحرية الفرد حرمة، ولا يرعون لأمنه وكرامته ذمّة. فقد بُوْغِتَ بطل هذه القصة، في ليلة ظلماء، بسائق سيارة يطالبه بالصعود إلى سيارته، فتردّد أولاً، ثم خاف، وصعد. وبعد صعوده وتعرُّفه على وجه السائق، على نار عود ثقاب، خاف من جديد، فرمى بنفسه من السيارة، وفرّ هارباً ليدخل إلى كهفٍ يلتقي فيه جماعةً كان السائق يرمي إلى أَخْذه إليهم! ويبدأ معهم بحوارٍ نشعر من خلاله أن هؤلاء الرجال يعرفون عنه أكثر مما يعرف هو عن نفسه. ومهمتهم أن يحموه من نفسه ومن أفكاره ومما يدور في رأسه..! وينتهي الأمر بالإفراج عنه. ولكن صوت أحد رجال الكهف ظلّ

يقرع مسامعه ويطارده ويحاصره... وينتقل الرجل المطارد المسكين من هذا الحصار إلى حصار آخر يشارك فيه المكان، لا الناس فقط، فقد "احتواه ظلام الأزقّة وأطبق عليه صمتها" -(الحصار ص 38). ولكن الغرابة تبدو أكبر عندما يذهب إلى جارٍ له ليحدّثه بما جرى له في الليلة الفائتة، فيُفاجأ بأنّ جاره -صاحب الدكّان التي لا يفتحها إلاّ ليلاً، هو أحد الذين انهالوا عليه بالاستجواب في الكهف قبل لحظات..! والخلاصة، إنّ بطل القصّة كان محاصراً أولاً بسائق السيارة، ثم برجال الكهف، ثم بجاره صاحب الدكان! فالحصار إذن ممتدّ من الأزقة الواسعة إلى الحارة الضيقة، ومن سطح الأرض إلى كهوفها، ومن الغرباء إلى الجيران، إنّه حصار في كل مكان وزمان... وأدواته الأهم هي الناس أيضاً.

أما القصّة الثالثة، وعنوانها (الأمل)، فهي وإنْ أفادتْ من قَصَص التراث التي تحفل بالأشباح والعفاريت والغيلان، ودخلت في نطاق الخرافة، (ولا تثريب على الكاتب في ذلك)، فإنها تشير إلى أن الأمل معقود على الجيل الطالع، وعلى الصبيةِ الجريئة والبريئة معاً: فثمّة فتاة تُدْعى (حُسْن) تُبْتَلى بغولٍ يمصُّ دمها، فتنحل وتضعف، وتكاد تموت، ثم تبوح بسرّها لذويها، فتدبّ النخوة الكاذبة في أخويها الكبيرين، وابن عمٍّ لها؛ ويعدونها بقتْل الغول، ولكنهم يخفقون في ما ندبوا أنفسهم له، في حين ينجح في ذلك أخوها الصغير، الذي راح يضرب رأس الغول بالحجارة، فيُدْميها، ويلاحقه بالضرب تلو الضرب، إلى أن يجبره على الهزيمة والفرار "وفي الصباح عندما استيقظت الفتاة كانت وجنتاها متوردتان (كذا جاءت والصواب متوردتين) وبريق الأمل يشعّ من عينيها"- (الحصار 53).

وفي قصّة (الجدار)، وهي الرابعة في هذه المجموعة، تتجلّى لنا حقيقة نفسيّة جسّدتها شخصيّة الجار "الطيّب!" (عبد الستّار) الذي لم يحتمل صنيع جاره ليلة البارحة المتمثّل بإقامة جدارٍ مستقيم عالٍ لبُسْتانه الذي طالما أكل هو من ثماره، فبات ليلته قلقاً حاسداً تتأكله نيران الغيرة، حتى إذا حل الصباح، تسلّل إلى مقهى القرية، وهناك وشى به متذرّعاً بأنه لم يحصل على رخصة من البلدية ليقيم جداره العالي المستقيم. وما فعل الجار ذلك إلا هروباً من (الروتين) والعذاب في المعاملات الإدارية. وما هي إلا سويعات حتّى كانت المعاول تهدم الجدار الجميل المستقيم..! إنه الحَسَد المُسْتَنكَر هذا الذي تلبّس نفس (عبد الستّار) الشريرة. وإنها الوشاية الكريهة التي تؤكّد مقولة تجري على لسان العامة، فحواها: "أنّ الناس بلى الناس" ولنتذكر أن الناس هم كذلك في القصّتين السابقتين.

أما قصّة (الحلم) وهي القصة الخامسة في المجموعة، فترمي إلى تأكيد حقيقة نفسية وفلسفية معاً، مآلها أن الإنسان الذي لا يقوى على الحلم، ولا يتمكن من امتلاك الأماني، التي يقطّع بها أيامه سعياً لتحقيقها، هو إنسان ميْتٌ لا حياة فيه. فليست الحقائق هي سرَّ الحياة الأوحد، بل الأحلام أيضاً سرٌّ قويّ ثانٍ، أو شرط آخر من شروط الحياة. ولا شك في أنّ الأحلام تستدعي بعث الهمم، واستنفار العزائم لتحقيقها. ومن لا حلْمَ له لا همّة لديه ولا عزيمة. إنه كالميت حقّاً، وإنْ كانت له رجلان تدبّان على الأرض، أو قلْب يضخُّ دماً في العروق. يقول الكاتب في ثنايا هذه القصة: "وعندما تنقطع الأحلام ينسلخ المرء عن عالم البشر ويفقد صفته الإنسانية، وينحدر إلى عالم الحيوان، بل قد يهوي إلى ما دون ذلك بكثير"- (الحصار 70).

وقد توفَّر في في هذه القصّة ملمح هام لا يسوغ للمرء أن يمرّ به على عجل، لأنه ملمح كاشف عن جوانب من رؤية الكاتب للحياة، فالكاتب، من زاوية من الزوايا، يروم أن يكون مسار الحياة في خط مستقيم لا التواء فيه، والدليل أن بطل قصّة (الحلم) ينعى على محاوريه التسلّل والالتفاف حول الأشياء، ثم يقول عن ذاته: إنه سيفتح منفذاً في الجدار الذي يواجهه ويحاصره، لينطلق بخط مستقيم (الحصار ص 74). وهذه الاستقامة تذكّرنا باستقامة الجدار الذي بناه جار (عبد الستّار) في القصّة السابقة فأغضب البناء والاستقامة (عبد الستار) فسعى لهدمهما معاً... فكأنّ الاستقامة، هنا وهناك، تعبير غير مباشر عن شوق دفين لدى الكاتب في أن تكون مسيرة الحياة مستقيمة سليمة نظيفة خالية من الاعوجاج، والميل، والالتفاف، والفساد، والحسد...

وفي القصة السادسة وعنوانها (النهر) يسرد إبراهيم خريط قصّة مأساوية فيها تفقد أمٌّ ولدها في النهر، الذي ربما أراد الكاتب أن نفهم منه نهر الزمن السرمدي، أو صنوَ القدر الغاشم الذي يغضب بين الفينة والأخرى، ولا يعود إلى صفائه حتى يأخذ ضحيّة من الضحايا البشرية. ولكنّ هذه القصة، في اعتقادي تنتقد لامبالاة الناس، وتواكلهم،

وإعراضهم عن النخوة والعون، في الوقت الذي كان يجب أن يتخذوا الموقف النقيض بعد أن عاينوا النهر، وهو يقذف جثّة الفتى الوحيد لأمّه العجوز، الذي غرق فيه بالأمس، ولكنهم كما يقول القاص: "ولّوا الأدبار غير آبهين للأشواك التي تخز أقدامهم والحجارة التي تعثّروا بها". وعلى الرغم من صفاء ماء النهر في اليوم الثاني "بقي في الذاكرة صورة قاتمة، وعلى البال سؤال: ترى... من الضحيّة في المرة القادمة؟ هل هو أحد منا؟ مَنْ يدري؟". وكأني بالكاتب هنا يحذّر وينبّه إلى أن الموت بالمرصاد، ولا تسويغ للإعراض عمن ينكبهم بسهامه، ولا فهم للشعور بالراحة والطمأنينة إذا حلّ في غير ديارنا، فقد نكون من ضحاياه في المرة القادمة . ولكي يخبرنا الكاتب من بعيد بعيد أن الموت في داخل القصة، هو كالموت في خارجها، جعل الغربان السوداء، وهي نذير الشؤم، وقد حطّت في بداية القصة على شجرة توت كبيرة جفّت فروعها، جعلها تعود للظهور في ختام القصة، وعلى شجرة التوت ذاتها ترقب الناس بصمت. (ص 88). فالموت والغربان كلها يرقبان الناس ثم يفاجآنهم باختطاف واحدٍ منهم في لحظة من اللحظات لا يعرفونها.

وفي آخر حكاية من هذه المجموعة. وهي بعنوان (الغريب) تُستثار شفقة القارئ على طالب هندسة في السنة الثالثة، اسمه (عمر)، قضى في غياهب السجن ستة عشر عاماً. وكان قبلها قد خطب ابنة خاله، وأبقى على خاتم الخطوبة في بنصره إلى حين الإفراج عنه. ولما عاد إلى مدينته (دير الزور) وجد الدنيا قد تبدّلتْ من حال إلى حال، تبدّلت أولاً في دمشق، فقد طلب (عمر) من بائع شطيرة الفلافل أن يعيد له قسْماً من الليرة التي دفعها ثمناً للشطيرة، وعجب حين طلب منه بائع الفلافل أن يكمل له ثمن الشطيرة ليصبح عشر ليرات، لا ليرة واحدة..! ووجد التبدُّل قد حصل في بيته، فقد تخلّت عنه خطيبته، وتزوّجت من أخيه (سعد) هذا الذي أحسن استقباله في بيته مع زوجه وولده الأكبر الذي سمّاهُ (عمر)، على اسم أخيه، ظنّاً منه أنه مات ولن يعود... ولكن (سعداً) هذا يعمل الآن بالتجارة. وأيّة تجارة؟ إنها تجارة المهربات والممنوعات. وبسبب ما فوجئ به السجين الطليق من تغيّر وتبدّل وخيبات أمل، تمثّلت بموت أمه، وتجارة أخيه، وزواج خطيبته، حمل حقيبته وغادر منزل أخيه إلى مكان مجهول، ليبقى غريباً في سجنه الكبير كما كان غريباً ومحاصراً في سجنه الصغير...

وبعد، فلو بحثنا عن قاسم مشترك بين هذه القصص السبع، لوقعنا عليه بشي ء من التلطُّف وحُسْن التأني؛ (فالحصار) الذي عنْوَن به الكاتب مجموعته هو معنى موزّع في ثنايا القصص السبع تقريباً، أو قل هو إطار يؤطر أحداثها وشخصياتها كلها. فالكاتب أو (أنا الراوي) محاصر بالخوف في القصة الأولى: (التوأم)، وهو محاصر بالناس في القصة الثانية: (الحصار). و(حُسْن) محاصرة بالغول في قصة (الأمل). وصاحب الجدار – الجار الطيب، محاصر بجاره اللعين (عبد الستّار)، وبالناس الواشين من بعده. والمرء عامةً، كبطل قصة (الحلم)، محوطٌ بالحواجز، وبينه وبين تحقيق أهدافه أسوار وموانع، وشمسه توشك على الاختفاء، والليل يزحف عليه، وهذه كلها

مفردات الكاتب، أو مرادفاتها، في قصة (الحلم). وكذلك تطالعنا في حكاية (النهر) الأغربة السود، والأقدار الغاشمة، والعجوز الشمطاء، وشجرة التوت العارية التي راحت الأغربة من فوقها ترقب الناس بصمت، وإذا شئت قلت راحت الأقدار الظالمة تترصد ضحاياها، ليكون مصيرهم كمصير الابن الوحيد للمرأة العجوز... أما (الغريب) فهو المحاصر بامتياز إنه سجين لستة عشر عاماً. وجدران السجن الأربعة تبعث فيه الضيق والألم والقنوط، حتى إذا ما خرج ليتنسّم نسيم الحريّة، وجد نفسه من جديد محوطاً بتقلبات كثيرة في أسعار السّلع، وعلاقات الناس، وتصرفاتهم، ومفاهيمهم، فآثر الغربة من جديد في سجن الحياة الكبير، وكأنه يحتجّ على هذه المفاجآت التي صدمته.وعلى ذلك، فإنّ همّ القاص الأول كان نقداً للحصار، سواء أكان سياسياً، أو اجتماعياً، أو فكرياً، تمهيداً لأن يصل الناس إلى فسْحة الحياة الأرحب. ولهذا فإنه لم يشأ أن يسجل لحظة انتشاء أو ابتهاج واحدة. وكأني به يرى العالم بنظّارة سوداء قاتمة. وإني، وإن كنتُ لا أوافق الكاتب على هذه الرؤية تمام الموافقة، فلسْت أنكر على الفنّ مهمته في نعي القهر والفساد، وكشف الغش والهشاشة، ونقد الالتواء والالتفاف –فهذه كلها مهمّات كبيرة نطالب الكتاب بحملها. ولكن نقاط الضوء المنبعثة من بين الركام والحطام بحاجة أيضاً إلى التركيز عليها وإبرازها وامتداحها. وربما كان انهماك الكاتب في تجسيد همومه الفلسفية وتعرية النفوس الشوهاء من أقنعتها، والأنظمة الفاسدة من حجبها وحُجّابها، وراء انصرافه عن تخليص بعض قصصه من زوائد أثقلتها، فأبهظتها، ومن نوافل لحقتها، فأتعبتها. فالكاتب مطالب بالقدرة على الحذف، كما هو مطالب بالقدرة على الإثبات. ومن المعروف أنّ القصّة القصيرة تتوخّى أن تترك في نفس القارئ انطباعاً واحداً، وأثراً

فرداً، من خلال مجموعة العناصر المتشابكة فيها من سرد ووصف وأشخاص وحوار ونجوى وزمان ومكان. ولكن قصتين من قصص هذه المجموعة لم يتوفر فيهما هذا المتوخّى، وهما القصتان الأخيرتان، وربّما لهذا السبب كان ترتيبهما أخيراً في المجموعة. وأريد بهما قصة (النهر) وقصة (الغريب) فقد اجتهدت أن أرى في (النهر) معادلاً فنيّاً للزمن، أو القدر الذي يتربص بالأحياء ويتخطفهم على حين غرّة، مثله مثل الغراب الأسود الذي يرقب من فوق شجرة التوت العارية. واجتهدت أن أرى في إعراض الناس عن الوقوف إلى جانب الضحية، ومواساة الأم العجوز بوحيدها، معادلاً لموقف اللامبالاة في المجتمع خارج القصة، كما يمكن لقارئ آخر أن يخرج بانطباع ثالث ربّما تفرزه القصّة. وهذا مما لا ينسجم مع وحدة الانطباع، والأثر الفرد الذي ينبغي للقصّة القصيرة أن تتركه في قارئها.

والأمر ذاته يصدق على قصة (الغريب)، فعلى الرغم من إثارة مشاعر التعاطف مع بطل هذه القصة، فإن الكاتب قد قدّم لخطيئته مسوّغات انصرافها عنه، فهو يقول على لسان طالب الهندسة في نجوى من نجاواه العديدة: "عيناها تحدثانك بصمت، لقد اختفيتَ، لم تتركْ أثراً، لكنّ الزمان الذي يفتّت الحجر قادر على تبديل البشر، أنت تترك هذا وتتفهّمه جيداً"– (الحصار ص 100). إن هذا الحوار الداخلي يجعل القارئ يعذر الخطيبة غير الوفيّة، وكذلك الحوار الذي جرى ما بين السجين (عمر) وأخيه (سعد) يُبْدي للأخ الطليق عذراً. وهو عذرٌ قد لا يكون قويّاً، ولكنه عذرٌ على أيّة حال، يقول عمر "أنتَ تتاجر بالمواد المهرّبة والممنوعة!

– يا أخي لماذا تُعقّد الأمور دائماً؟ لقد تغيّرت المفاهيم والمصطلحات، العالم كله تبدّل". وهنا يتساءل الدارس: أما كان بالإمكان أن يُخْتَف هذا الحوار كي لا يشوّش على القارئ انطباعه، ويخفف من غضبه على الاتجار بالمهربات والممنوعات؟ وإذا كان الكاتب قد قدّم صورة الأخ التاجر لتكون صورة نقيضة للأخ السجين، فإنه لم يحدّثنا من قبل عن صفات هذا السجين، وإن قدّم لنا ما مكننا من أن نستنتج أنه سجين سياسي. وقد كان في عناصر هذه القصّة ما يمكن أنْ يُستغل استغلالاً أغنى وأجود، بيد أن القاصّ لم يستغلّها على النحو المرجو. ومن أمثلة ذلك مثلاً أننا لم نقنع في ضوء عملية السرد، و(المنولوج) الداخلي، والأحداث، بالخيار الذي اختاره السجين، وهو مغادرة منزل أخيه، ولاسيمّا أن أعذاراً قد قدّمت للتصرّفات المغلوطة التي بدا (عمر) محتجّاً عليها في النهاية. وشتّان بين الحديث عن السجن السياسي هنا، وحديث عبد الرحمن منيف عنه في بعض رواياته، مع وعْي الفرق ما بين القصّة القصيرة والرواية، إذ لكل منهما طريقته في التناول.

وفي الوقت الذي وُفّق فيه الكاتب بصنع حبكة قصصية موفقة في قصصه الخمس، وشدّ القارئ إلى مطالعة مجموعته بشوق، مُحققّاً شرطيْ الإيهام والإمتاع، غاب عن قصصه جميعاً ما يمكن للناقد أنْ يسمّيه "النبوءة في الفن". وهي شيء مطلوب ومرغوب لو أولاه الكاتب عنايته، ولا شك لدينا في أن بصيرة الفيلسوف وعالم النفس أقدر على قراءة ما تحت الحجب، ورؤية ما خلف النقب... وهذا ما يتوقّعه المرء من كاتب كإبراهيم خريط رسخت قدمه في فنّ القص، بعد أن أصدر أربع مجموعات قصصية هي (القافلة والصحراء) دمشق 1989، و(قصص ريفية) دمشق 1993، و(الحصار) دمشق 1994، و(الاغتيال) دمشق 1997، كما يزمع إصدار رواية بعنوان (أنهار بلا شطآن). ولا يمكن لمنشئ قصص (التوأم) و(الحصار) و(الجدار) و(الأمل) و(الحلم) الجميلة الماتعة، وقصّة (حفلة تنكّرية) الممتازة، المنشورة في مجلة الموقف الأدبي (العدد 312)، أن يوحي في إبداعه، الذي اطّلعتُ على بعضه، وليس عليه كله، بأنه يزورّ عن استشراف المستقبل، أو يعرض عن رصد ملامح الآتي من وراء الحجب الكثيفة إننا نتوقّع منه في قابل الأيام أن يفعل كما فعل قصّاصون أخر أَوْلَوا هذه المسألة عنايتهم، أمثال نجيب محفوظ في روايته: (ميرامار) وزكريا تامر في مجموعته: (النمور في اليوم العاشر) وعبد الكريم ناصيف في روايته: (المخطوفون).

د. عادل الفريجات

صور الطبيعة والإنسان في قصص فاتح المدرس

يختتم سعيد حورانية تقديمه لمجموعة قصص فاتح المدرس (عود النعنع) [1] بقوله : " لدى قراءة هذه القصص من جديد، شعرت مرة أخرى أن أكثر من ربع قرن من الزمان الذي انصرم على كتابتها لم يزدها إلا فتوة ومعاصرة، ذلك لأنها ذهبت بعيداً إلى الجوهري والحي والباقي في ضمير الإنسان"، وهذا شأن كل إبداع حقيقي، يتجسد لدى كلّ قراءة جديداً حاراً، مكتنزاً بالدلالات، منفتحاً على العالم الإنساني الرحب . فمن الضيق والمحلي، من المحدود زماناً ومكاناً، ومن الإنسان الصغير المنسي تبدأ مهمة البحث التشكيلي الذي يفضي عبر تراكم الوسائل الفنية إلى تجسيد العالم والصراع الإنساني في صور، تظهر متميزة على نحو يتجلى بتعميق صوت خاص ومتفرد، يغتني بفيض من الانطباعات الذاتية والانفعالية، دون أن يعني ذلك مجانبة الأسس الفنية للتصوير الواقعي، ففي الوقت الذي تشكلت فيه قصص المجموعة الخمس من بنيان الرؤية الذاتية، نستطيع أن نلاحظ إلى أي مدى استطاع فاتح المدرس أن يدمج عناصر هذه الرؤية في إطار من العلاقات الموضوعية، وبقدر ما كان يوغل في عرض انطباعاته وأحاسيسه المتكونة المنفعلة بقدر ما كان يزيد في تجسيم صورة عالمه الواقعي، وإعطائه القوة الفاعلة المغيرة، ولقد ارتبطت مسألة الإضاءة الجديدة لعلاقات الواقع في قصصه بالقدرة على نقل الاحساس بالحياة في ألوانها وظلالها وجمالها، ومن ثم في قهرها ... وهذا بذاته ما يشكل أساس العلاقة كما يراها فاتح المدرس بين الطبيعة والإنسان .

إن هذه العلاقة – الرؤية، تنطلق من نظرة شمولية إلى الكون، فتركز على إبراز المفارقة الحادة ما بين جمال العالم والطبيعة وما بين قبح جناية الإنسان علىالأرض . وتظهر جوانب إدراك العالم من هذه الزاوية ذات صلة وثيقة بالإيقاع العام والصوت الخاص، وبالكشف المبتكر عن علاقة الإنسان بواقعه، عبر رؤية تاريخية شاملة تتمثل في فهم الماضي والحاضر، وتتجاوز حدودها إلى الآتي . أما طبيعة المواقف من ظواهر الحياة المصورة، فتتجلي عبر مختلف النبرات العاطفية وإسقاطاتها . إن الوسائل الابداعية التي أوجدها فاتح المدرس، بجوانبها التشكيلية، تمتلك قيمتها بالنظر إلى إصالتها وعمق تعميماتها الفنية وأهميتها الاجتماعية . وربما تركزت قيمة هذه الوسائل بالدرجة الأولى في عمق الأساس الانفعالي للكاتب وحضوره الوثاب في دقائق الأحاسيس والعلاقات الإنسانية والمشهد الطبيعي، إذ نراه يربط بين حب الأرض وعشق الجمال الطبيعي الذي تلتقطه عين مدربه، وبين الإحساس بالظلم الإنساني وقسوة الاستعباد وجبروت الطبيعة . إن الطبيعة بكل عناصرها المكونة مصدر جمال وعطاء لاحدود له، لكنها في الوقت ذاته أداة قتل، وشريرة وغادرة وقاسية وجافة . هي عندما تكون كذلك فهذا يعني أنها ذات مصدر بشري. إن قسوة الطبيعة جزء من القسوة الاجتماعية، وهذا التداخل في الحدود مابين الطبيعة والإنسان جعل من قصص فاتح المدرس وحدة متكاملة متناغمة، فالطبيعة تدخل في نسيج الحدث فاعلة ومنفعلة، فلا تأخذ شكل الإطار التزييني، أو شكل البعد الرومانسي، ولا تلعب دور الخلفية في الحدث أو ما يسمى باللقطات الجانبية أو المرافقة، بل هي الحدث ذاته، منها يتكون ووفق تناغمها ينمو ويتحول، لذا تبدو الطبيعة في جميع

[1] كتب فاتح المدرس عددا من القصص القصيرة في الخمسينات، ضمن هاجس بحثه التشكيلي المتميز، ثم ضم خمساً منها في مجموعة بعنوان (عود النعنع) صدرت عن الدار العربية للنشر والتوزيع، دمشق1981.

صورها مؤنسة، بدءاً بقصة (خيرو العوج) [2] حيث الأرض والجبل والنهر والأفق والطيور والصخور مجموعة مكونات تلتقي في حس الكاتب وتتشكل عبر موضوع الصراع الأزلي لإنسان هذه الأرض الواحد المتصل في الزمان والمكان . إنها أرض الشمال السوري وسهول حلب.... حمراء قانية كأنها عجينة من التراب والدم المسفوح على السهول الشاسعة منذ عصور سحيقة ... فهذا الدرب إلى ضيعة "عين دقنة " يبدأ من " كفر أنطون" عبر الترابة القانية، تراب أخذ من الدم لونه، وتلك العمالقة الزرق من الجبال المتاخمة للحدود الشمالية السورية، جبال تأخذ لون البنفسج كلما اقتربت من معالمها الشامخة، جبال كأنها جدران لوحة خارقة البعد ذات شفق دائم رطب غارق في ضباب خفيف... وإذ تنظر عبر المدى المترامي أمام عينيك، فأنت تقرأ في كتاب أسطوري مصور، هنا كانت ضيعة كبيرة فانطمست إثر حرب ما فأسست تلاً، فانظرما أكثر التلال تقوم وكأنها قباب فئران الأرض... وإذا ما فحصت الأرض بقدميك كما تفعل الطيور البرية، ظهرت لك النقود العربية التي وزعها أبو عبيدة الجراح على جنوده قبل المعركة أو بعدها لا أدري . وتلك التي تبدو أكبر حجماً ربما كانت لجنود سلوقس، والمتآكلة الحواشي ربما دفنها جماعة من المحاربين اليونان الذين رافقوا الاسكندر المقدوني، فهذه السهول الحمراء كانت ملاعب لجبابرة التاريخ الدامي، راح ضحيتها آلاف الفلاحين والفلاحات .. هنا سلبت مواشيهم، وهنالك انتهكت أعراضهم، وعلى هذه التلة أحرقت جثث الأعداء من الأهالي .. هذه المقابلات المعنوية التي تتشكل عبر الصورة الشاملة من الجمال والقبح والقوة والضعف والسلام والحرب، تتصل في الحاضر، فتنشب في صدر " أم خيرو" معركة أشد ضراوة من حروب الأيام الخوالي، فقد كان " فائق آغا" يصول ويجول في خاطرها، ويفتك كالذئب بجثة على قارعة الطريق، جثة ابنها " خيرو"، وإن ابنها على الرغم من جنونه يحاول أن يطيب خاطر أمه بعينيه الفارغتين ... ويتصل واقع الغدر البشري في الحاضر فيمحو عطاء الطبيعة ويطمس معالم الخير فيها، فيطحن الشر الخير، ويمحو القبح كل جمال، بصورة بشعة مريعة . لقد كانت قرية " عين دقنة" من أسعد قرى قائممقامية إعزاز، وكان الأهالي يملكون أشباراً طرية من الأرض الكريمة يفلحونها، ويأكل الصغار البطيخ والجبس والذرة الصفراء، ويحوشون الجذور الحلوة من الأرض، جذور " الخاليوك والسلبين" ويحكون حكاياتهم عن الخليفة عبد العزيز، وينشدون ابياتاً للشاعر الحلبي " سعدان "، وكان الناس يحجون إلى قبر أخي داود عليه السلام المدفون في قرية " شملا" وكانوا يرقصون كلما تكومت البيادر، حتى إذا مات أحدهم حفروا له قبراً قرب الزيارة، وربما عثروا على الكنوز التي دفنها " شلمانصر" أو يزورون تل أرفاد" فيحدثهم سليمان مفتاح الخير عن أضمن الطرق لاستخراج الكنوز، وكان القمر يدور دورته الذهبية فترمي الأرض وهي مغمضة العينين بالغلال، ولكن فجأة يهبط عليهم فائق آغا، يقتحم العامل البشري جمال الطبيعة وعطاءها، يشتري الأفدنة من مئات الفلاحين الذين سجنتهم الحكومة أثناء الانتخابات ... وتنتهي المداهمة الغادرة يوم جاءهم " التراكتور" يقوده شوفير أرمني ماهر ... طار الدجاج، وهربت الأبقار، وانكمش الأطفال على صدور أمهاتهم، ولم ينم " خيرو" تلك الليلة، فهو أجير، والأرض التي يفلحها أصبحت ملكاً للآغا، لقد تشتت أهالي القرية، وهاجر قسم منهم مدفوعاً بالعوز، ولا قى " خيرو العوج" ضربة غادرة من وكيل الآغا بالمفتاح الانكليزي، أفقدته عقله، فتبدأ القصة من لحظة خروج أم خيرو العجوز إلى البرية الواسعة وحيدة في الفجر البارد تفتش عن ولدها الهائم المجنون لتطعمه، وفي عينيها غبش ومسحة من دمعة دائمة ....ويتكشف الحدث خلال مسيرتها وتداعياتها، وتمر أمامنا صور هذا الترابط الكوني الذي يشد المظلوم إلى الأصول الرحيمة، إلى الطبيعة والصفاء، وتتوحد أم خيرو بالطبيعة فيأخذ وجهها شكلاً كالأرض المفلوحة، تتوحد بكائنات الطبيعة أيضاً فالقطا على جنبات الدرب لم يحرك ساكناً لدى ظهورها، وكذلك الحجل لم يشأ أن يثب أمامها، وسرب من الغربان كان ينتظر أولى شعاعات النهار بفارغ الصبر، طار إيذاناً بقدومها، ويبرز مزار ولي الله " صدقة " على يمين الدرب كأنه كومة عظيمة من الحجارة، لولا بقايا قائمة من القبة . وودت الأم لوترى ابنها نائماً عند الشيخ .... ونادت بحرقة .. وجاوبتها الوحشة والرهبة .... فخلعت على "دمباكية " الشيخ منديل الخبز، غطت به المناديل الأخرى التي تعاورت الأمطار والرياح والثعالب على تمزيقها، وعادت فهامت في الدرب تبحث، وييس الخبز في صدرها، وخالطها ندم بشري.... إن ابنها لن يستطيع بالتأكيد بلع هذا العظم المشوي .. وأمام يأسها وحزنها الطاغي تبرز في ذهنها هذه الجملة : " سأدفنكم أحياء "

---

[2] سيعمد البحث في مجال عرض القصة إلى استعارة مجموعة من المقاطع والعبارات وجعلها في سياق جديد يبرز جانب الفكرة التي يراد إيصالها .

قالها فائق آغا يوماً، وإذاك يشط بها الخيال، فتحس أنها ستسقط بعد لحظات في قبر عريض، عرضه السموات والأرض، وأنها لا تدري ما إذا كانت حية أم

ميتة، وأن وجوه أهل الضيعة قد برزت فوق الأرض مستندة على ذوقها في هذه التربة المفلوحة تلقي ظلالها المستطيلة على المحاريث الصدئة، ويتوحد المشهد التشكيلي ويختزل عندما تنفرط الوجوه دفعة واحدة لتعود وتجتمع في وجه واحد هو وجه "خيرو العوج"، وتطرق العجوز برأسها في لحظة ضياع تام، فتشبه رؤوس نبات دبابيس الحمام اليابسة من العام الفائت، وقد تلونت بالضوء الوردي المعتم، بالغضب القاتم العاجز المكتوم.. وتمضي الصورة إلى أبعاد أخرى، فدبابيس الحمام راحات أطفال صغار ماتوا من الجدري، فرؤوسهم مطمورة تحت التراب، وأيديهم تثقب جلد الأرض ممتدة حمراء عليها ريش ناعم، ممتدة نحو السماء فقط، في حركة احتجاج صارخ وإدانة كبرى .. هذه الصور التعبيرية تستدعيها حالة الأم العجوز البائسة تبحث عن عزيز غاب، من التراب ولونه تتشكل، وإليه تعود .... وإن نهاية المطاف ستفضي إلى أعماق التاريخ، فتعود سيرة القهر الإنساني بحركة دائرية ... وتصورت العجوز أنها لو استمرت تمشي لوصلت حتماً إلى تلة الرؤوس التي حصدها " شلما نصر" وكومها فوق "تل أرفاد" في قديم الزمان .. وعندما رأت ابنها متكوراً على شمالها بين عيدان الذرة المحصودة، ركضت نحو الكومة وتهافتت عليه باكية بصمت، وهالها ما لحق به من تحول سريع أطاح بملامح وجهه، فقد انطمرت عيناه تحت حاجبيه، وتورم جرح رأسه ...فاختلطت دماء جديدة بأخرى قديمة، لقد عاد شيئاً من هذه الأرض ومن تاريخها .. إن العوج قد حشا عينيه بالتراب فهما تتقدان كالجمر ..... وتأملت العجوز وجه ابنها ملياً فرأته أخذ يشبه وجوه الأصنام التي ينبشها " الانتيكجية" من جوف الأرض. وإذ تعود به إلى القرية تنتهي سيرته في الأرض، لكن من نقطة بداية أخرى ... يمتزج العوج بتراب الأرض بعد أن دارت أسنان "التراكتور" بثوبه وطوته تحتها، فتمسك المجنون بحديدها، وراح يقضمها بأسنانه بينما تعجن ساقيه عجناً وتخلط دمه بتراب أرض البطيخ، فتكتمل الدورة هنا لتبدأ من جديد ... في زمن لا ينتهي، فقد وضع الكاتب جوهر الصراع وطرفيه في المطلق، من خلال علاقات متماسكة، فجرها من أعماقها وعاد بها إلى أصولها الأولى.

إن صور الطبيعة بتنوعها في قصص فاتح المدرس تومض بكل نبضات الحدث، وتغزل مصير الأبطال، وفي نسيج الجو القصصي تضاء اللحظة الهامة بشتى الرؤى والأصوات والحركات، ويقدم المشهد في ثناياه إيحاءً بالمأساة المتربصة بالكائن البشري. فتبدأ قصة (عود النعنع) برسم إطار عام للمكان والزمان تكتنفه معالم القسوة والوحشة . فأمامنا كانت الغمامة الرقيقة قد اكتملت فوق نهر "كليكيا" المتسرب من أقصى الشمال السوري، والظهيرة تسير حراً لاغباً فوق تلال " حربة" و"ديرشكين"، ومن الجانب الغربي للنهر برزت قرية " داكرمان" كأنها عشر حجرات سوداء مبعثرة فوق " تل بركة"، والدرب إلى النهر يبدو وعراً ومقشراً كأنه جلد ضب تحت مجهر. من هذا التحديد المغرق في خصوصيته ومحليته ،الناطق باسم أماكن محدودة في جغرافية الشمال السوري، يتمحور الحدث حول النهر- كنموذج للطبيعة - فيغدو منطلقه الأساسي إذ نراه أخيراً يقنص الطفلة " عالو" . فالكاتب يفصل في صورته على نحو مشبع بالدلالات والغموض الآسر .. فهذا النهر الوديع، المتواضع، كان كعادته نائماً وقد أغمض عيونه الكثيرة تحت غلالات من عيدان القصب وأشرطة الصفصاف الحزين، وقد مدّ جسده الطويل تحت ظلالها الزرقاء الممتعة بعيداً عن عين الشمس اليقظى بلا رحمة، متوهجة، على كل حصاة نيرانها، تتغلغل بين أيكات الخرنوب وأشواك الكرنج، إن (قويق) الجميل يتنفس في الشمال كأنه نهر حي، وعلى ضفافه ألف قطيع في مراعيه.

هكذا يبدو النهر أنموذجاً للحياة والحس والجمال، وهذا وجه من وجوهه، يظهر به وقد أغمض عيونه الكثيرة كعادته، والعادة هنا أصل في الطبيعة . وهو وديع، متواضع، يعيش ساكناً مستسلماً للجمال من حوله . لكن الشمس قطب الصراع، بوصفها رمزاً، تبدو ذات عين وحيدة يقظى بلا رحمة، متوهجة ،قاتلة . وعلى الدرب إلىالنهر تسير " عالو" وهي تحجب وهج الشمس بكفيها غير عابئة بالأخطار الكامنة في شقوق الأرض بين الصخور السوداء .. وكانت تتحاشى السير على الحصى الذي انقلب إلى جمرات تلدغ قدميها الصغيرتين المتربتين.. ليتها لبست صندل أمها إذن لسارت وكأنها تمشي على أرض معشبة ... وتصورت كيف كانت تذهب إلى النهر مع والدها الذي أرسله الآغا إلى مخفر العسكر، ولم يعد حتى الآن ... وتحذير أمها لها: ستموتين إذا وقت في عين الشمس، عودي إليّ بعد أن تعطيك زوجة الآغا حبة الكينا . وتسترجع الفتاة صورة أمها فتبرز لها

من وراء الجدار متمددة علىالأرض، مريضة معصوبة الجبين بمنديل . لقد طردت زوجة الآغا الفتاة الصغيرة، ومنعت عنها حبة الكينا، وسخر منها وكيل الآغا، وشرطي يجلس على حافة العتبة يأكل لحماً لم يطعمها منه.

وكلب يكسر العظام بأسنانه ...(خذي عوداً من النعناع إلى أمك أيتها العمياء) هذا ما أمر به الآغا . و(لا يوجد عندنا طوقتور يوزع الكينا) هذا ما قاله الوكيل...وتخرج " عالو" باكية متعثرة، تمر هذه الأفكار والصور كشريط متصل في ذهنها، بينما يمر سرب من الجعران الأخضر فوق رأسها فتبعثر شمله بالعود الذي في يدها .. وفي مسيرتها نحو النهر تستسلم لصبواتها الصغيرة وأفراحها، تنتشلها أحلام الطفولة وبراءتها لحظات، ثم ما تلبث لتعود فتشعر بعدوانية الطبيعة ووحشة السكون من حولها، ويتجاوب من بعيد نداء بقرة (عا.. وو) فتقلد النداء لتطرد الفزع .. وتكتمل صورة الوحشة في نفسها، فقد ارتفع الأفق الشرقي كأنه جدار قدّ من زجاج رمادي رجراج. كان النهر بعيداً، وأمها مريضة، والأرض حمراء كالتنور، فهبط قلبها غماً وعطشاً، فجلست دفعة واحدة على الأرض، وراحت تبكي معولة .. وتنهض تتابع السير، وحين تقترب من النهر تهب ريح رقيقة على وجهها الملتهب فتنتشي وتغني أغنية كردية قديمة، يغنيها الأطفال الجياع . فيرسم الكاتب عبر هذا التدرج في شعورها وتفاعلها مع العالم المحيط بعداً فنياً يظهر مقدرة الإنسان على مقاومة شرط الحرمان والفقر، فيتغلب الفرح في شكل طفولة ماتعة . وكون الأغنية التي ترددها "عالو" أغنية جياع، فهي تتغنى بأرخص الطعام (كوسا وبرغل)، وهذا يعني ان الجوع قد شمل المنطقة منذ زمن بعيد، فصار له تراث ودخل المأثور الشعبي عبر أغنيات تجري على ألسنة الأطفال.

عندما انحدرت " عالو" إلىالنهر انعطف الحديث القصصي في وجهة أخرى، فغدا الإيقاع المعبر عن النهاية على شكل معادلات موضوعية كالتالي: تطايرت أسراب الفراش الأحمر، وهومت في خفقات نزقة حول قدميها وفوق أعواد السلال الشائكة، وظهرت مجموعة من النسوة على النهر يغسلن ويغتسلن حول قدر يتصاعد من جوانبه الدخان. قلن لها: هل على النهر رجال يا بنية ؟ إلا أن " عالو" اختفت وراء شجرة صفصاف ولم تجب، وانحدرت في التربة الرطبة للنهر ... وهرولت نحوها امرأة مجدورة منكوشة الشعر متهدلة الثديين تقفز فوق الشوك، وأمسكت بكتفيها وهزتها صارخة :

– لماذا جئت إلى هنا أيتها الشيطانة .. ألا تدرين أن الكولة عميقة ؟ .. هل تودين أن تلحقي بأبيك ؟

وصاحت امرأة أخرى تنشر غسيلها على الشوك: – عالو يا بنتي عمّ تفتشين ؟ ستقتلك الشمس إذا وقفت في عينها . فقالت " عالو" بصوت خفيض ذهب مع هدير النهر: – أريد نعناعاً، عود نعناع لأمي هي مريضة .ورأت " عالو" بعد قليل من فرجة بين القصب على الضفة الشرقية جماعة من الصبية يلعبون في الماء .. في حالة تماثل مع مجموعة النسوة، وكرد حاسم أيضاً على سؤالهن : هل على النهر رجال؟

وتقدمت " عالو" بحذر نحو الضفة، وقد سقطت أبصارها على حزمة مزهرة من عيدان النعنع، واختفت بين عيدان القصب والصفصاف ... فتعاظم تواتر الحدث مع تعاظم هدير النهر، واشتد عدوان الطبيعة عندما كثرت الضفادع الخضراء حولها، ترمقها بعيون صفراء كبيرة مستطيلة، كل ضفدعة بحجم الفولة المقشورة، مقشورة وملساء... وتحاول " عالو" عقد صداقة مع ضفدعة صغيرة، وتغني لها، وتقبلها بحنان، لكن الضفدعة سرعان ما تقفز إلى النهر . وساد السكون على عالم الصغيرة، وراعها أن تكون حقاً وحيدة، إذ إن الأصوات خفتت من حولها، وازدحم في مسامعها الطنين من جديد وارتعش القصب فخفق قلبها، وتذكرت عود النعنع الذي سيكون دواءً شافياً لأمها، فانتخبت بعينيها أكثر العيدان زهراً ،وكان الماء لا يزال يرمق " عالو" بعين واحدة كبيرة. إنها الصورة المغايرة للنهر. وإنها لحظة القتل، لحظة العدوان الاجتماعي مجسدة بالنهر، حيث يشح العطاء فيصل إلى (عود نعنع) رخيص مبذول في الطبيعة بلا ثمن ... وتعظم التضحية فتغدو ثمناً فادحاً، مراً قاسياً، فيقرر الكاتب نهاية " عالو" في عبارة تحمل بساطة الفعل ورد الفعل:... فمدت يدها وشدت إليها العود، فانزلقت " عالو".

في رأسها الصغير دارت عجلة الزمن خاطفة .. ارتفع نداء مكتوم من طيات الماء على شكل فقاعات وصرخت في غمرة رعبها " آو" ونادت .. أمي ... فقالت لها أمها : هات يدك يا عالو، يا حبيبتي ونفذ بسرعة البرق أبوها

" مسلم" خلال الغمامة الرقيقة، فرأت وجهه يقترب ويختلط بوجه أمها، وتحول قصب الشاطئ إلى ألف يد... ويبرز وجه الآغا مكشراً، كوجه الكلب الذي يكسر العظام وقبض على صدرها فمزقه بأنيابه، واحتواها شلال عظيم مظلم أحرق عينيها وعنقها وصدرها، ومزقه، وشعرت بأنها تغوص بسرعة لينة نحو قاع عين كبيرة، وتذكرت عين الشمس، وفار صدرها كالمرجل، وإنه سينفجر سينف. جـ .. ر.. ويطوف على الماء شعر أشقر، ثم نقاط حمراء هي نقاط على ثوبها الأبيض تذكرنا بسرب الفراشات الحمراء حين اقتربت من النهر ... ويقول الراعي الذي انتشلها من الماء أنه وجد في يدها عوداً من النعنع.

وإذا كان قطب النهاية المتمثل بالطبيعة كأداة قتل، فإن قطب البداية كان الشر بأدواته البشرية :

الآغا وزوجة الوكيل، والحكومة التي تحمي النظام الإقطاعي.

أما المرتسمات اليائسة لهذا الكيان فامرأة مريضة وحيدة تذوي في ركن مهجور وراء جدار، وأب غاب ولن يعود، وطفلة تحاول الرد على الظلم، فتنتهي إلى ظلم أقسى. إن كل معالم صفاء الطبيعة وانسجامها مع أحلام عالو الصغيرة، أشياء من صلب جمال العالم، والنهاية الظالمة – وإن كانت من جراء عامل طبيعي – دليل على قبح الإنسان وجناياته البشعة وفساد العلاقات الاجتماعية .

في قصة (النهر) توقع الطبيعة أيضاً بالطفل " عليوي"، كان أقنع رفيقه " خلف" بالسباحة في النهر إلى حلب، والعودة بأخته التي خطفها " الأفندية" : بالله تانروح نجيبها من الخنازير الحضر أكالين الكعك . يغرق عليوي في نهر الفرات، بينما ينقذ ركاب قارب الطفل الآخر، فيعود وحيداً إلى القرية بثياب رفيقه، صامتاً مطرقاً يفكر..

ويعرض الكاتب لبراءة الطفلين وإحساسهما العفوي بجمال العالم المحيط، فتظهر العلاقات المتسلطة من خلال مفارقات عديدة، وعبر حوار بسيط دارج، يشكل جزءاً لا يتجزأ من صورة الجو وخصوصيته . ويعود النهر ليلعب دور الوسيط الطبيعي لظلم الإنسان وقهره، فيظهر القدر عارياً من مفهوماته الغيبية في لحظات تكون الإشارة فيها واضحة إلى طبيعة الصراع الإنساني، إلى حقيقته وخط سيره وما ينتهي إليه من مآس مدمرة .

وهذا الصراع له صفة الشمول وسكل النمذجة الحية في صور، أو التشكيل الحار الأخاذ الذي يستمد حرارته من تركيزه على إبراز الطابع المحلي الخاص، بما يحتويه من تاريخ وتقاليد شعبية وأماكن وشخوص وألقاب، وما يدور في إطاره من أحداث . وهكذا فإن موضوع الريف وإنسانه المسحوق الفقير المستعبد غدا معرضاً ملائماً للبحث في دقائق هذا الصراع، نظراً لعلاقته المباشرة بالطبيعة وتاريخ الكدح الإنساني على هذه الأرض.

وإنه لبحث عميق في أصول الأشياء عن عدالة مفتقدة ومعنى للوجود البشري، فأي مصير يجنيه الإنسان ؟ وأي خير يحصله على الأرض الواسعة الجميلة السخية بلا حدود ؟ . إن مأساة ما .. وشيكة الوقوع، تشوه معالم هذا الجمال . ففي قصة (الغرّاف) ترتسم الطبيعة بظلال تعبيرية مأساوية، فتظهر عبر اللون النفسي الخاص وضمن تشكيل ناطق بالدلالات العديدة الغنية : كرّت صور ريف المنطقة الشرقية الشاسعة أمام عيوننا، فرأينا أجمل سماء .. سماء ساكنة فوق قبر واسع نبتت فيه الأحزان عاماً إثر عام، ثم عادت فاندفعت فيه من جديد .. في هذه القصة يمهد الراوي للحديث، فيحكي عن جلسة كئيبة في مقهى شعبي بحلب مع صديقه المعلم شهاب، يعلم منه قصة الرسالة التي بعثت بها شقيقته تطلب إليه أن يوافيها بمبلغ ليرة واحدة مع طوابع " عرضحال" لدخول المشفى، ويفيد المعلم شهاب أن زوج أخته قد قضى منذ أشهر غرقاً في غرّاف البستان، وتعذر إيجاد قبرٍ له، فدفن تحت المزبلة ولم تتلق زوجه أي تعويض من المختار صاحب البستان الذي تعمل العائلة فيه . وإذ يطلب شهاب المساعدة في انقاذ أخته المصابة بمرض الصدر يبدي الراوي اهتمامه وسرعان ما يرافقه إلى القرية لزيارة الأخت المريضة، وخلال الطريق التي بدت طويلة مملة تتخايل في ذهن الراوي تداعيات محمومة تتماثل مع الحدث، عن مصائر القطعان البشرية، فثمة زهرة من زهرات الغضب بدأت تتفتح، زهرة جهنمية التصميم جميلة كبناء فيلا، يسكنها زنبور ذهبي مخطط بالأصفر السام والأسود الرسمي، وإن أوراق هذه الزهرة من قصاصات شفرات جيليت،

وعبيرها رائحة جنسية قذرة، ومن خلال هذا المنطلق التعبيري يبدأ الكاتب في تصوير معالم المحيط الطبيعي المفعم بالشقاء والحزن والفاجعة : ألوان تشرين تعصر قلبي، فأشمّ رائحة احتراق قش البراري، والأفق الشمالي عابس الجبين، والغربي مجروح الخد، وعلى الهضبات الجنوبية تطير أسراب الغربان والبط البري، وبدت لي المدينة كأنها معزوفة منشورة كثوب على أرض معركة مهجورة . وإذ يصل الصديقان إلى القرية في الطرف الشمالي من بلدة الباب، تزداد الظلال التعبيرية كثافة، فيبدو كل شيء ميتاً ساكناً معتماً في بستان مهجور (يذكر بأرض المعركة المهجورة) ... اضأت قداحتي كي لا نعثر، فمزق السكون من أقصى البستان كلب رخيم الصوت جائعه، وتململت فوق شجيرات الرمان عصافير الدوري، ثم عاد فشرط حرير الصمت صوت فولاذي لبومة تنادي " غريب، غريب" . وكانت أشجار الجوز الغائبة في كحل السماء ترسم شبكة جوية وقعت في شراكها مجموعة نجوم بنات نعش، وقبضة أخرى من الأضواء السماوية المجهولة، وفوق أصابع شجرات التين حطت نجمات تشع وتنطفئ.

يدخل شهاب والراوي غرفة عائشة، وعلى ضوء مصباح يجدان جسد الأخت مسجى في الفراش بلا حراك ... وطفلتها الصغيرة بجانبها تعاينهما بنظرة وحيدة .. أدركنا أننا وصلنا بعد أن حملت تلك الرياح نسمة من هذا المكان . ويوظف الكاتب الطريقة التمثيلية ليضيء لحظات هامة من الحدث :

سمعت شهاب ينتحب بعد أن أخذ يضرب الأرض بقبضة يده...

– أختي كالثلج، يدها باردة .

– لعلها الحمى أو ... اكشف عن وجهها .

– لا أجرؤ ، أخشى أن ...

واستدرت نحو الطفلة وقلت لها:

– كيف حال ماما يا حبوبة ؟ أين لعبتك ؟......... فلم تتكلم، ثم درجت نحو الكوة، فاخرجت أنبوبة حبوب ... وألقت بها على الفراش . مدّ شهاب يده وكشف عن وجه أخته، لقد كان وجهها ناعم التقاطيع كأنه يغني أغنية صفراء غريبة المعاني، أو أنه وجه نائم نصف نوم، وقد عصبت وجهها بمنديل صلاة أبيض قبل أن تنام .

– إنها ميتة من زمان . واستدار نحوي بوجه عنفه الحزن، وقال باسطاً كفه:

– ماذا كان سيتم بجثتها يا ترى لو لم نحضر اليوم؟ وأردف:

– البستان ملآن بالكلاب والهررة، كانوا أكلوها . ثم قال كمن يحدث متهماً جميع البشر:

– ستأكلها الكلاب، ستأكلنا الكلاب جميعاً يوماً ما .

ويتشكل العالم المحيط (صورة الطبيعة) من وقع الفاجعة المؤلم على نحو يعمم الحدث وينهض بدلالاته، إذ يغدو السكون – كمعادل للموت – رمزاً للغدر الوحشي والتشفي، ويعلق الراوي: (وأرسلت بصري عبر البستان الكئيب، لقد كان العالم مهلهلاً وارتطم بصري بالغراف، وبدا لي أن السكون مادة) . ويعثر شهاب على ورقة، قال إنه وجدها مطوية تحت الوسادة عرف أنها عرضحال والتماس لدخول مستشفى الدولة، غير أنه ينقصها الختم والتوقيع والطابع .... ورقة لم يوقع عليها المختار.

إن صوغ الفاجعة عبر هذا البناء الفني يعزز قيمة الرؤية الشاملة لجوهر الصراع القائم في المجتمع الريفي في الشمال السوري أواسط هذا القرن كما يقدمها فاتح المدرس . إن منطق الموت والمأساة في ظل النظام الاقطاعي يتجاوز اليومي المحلي ليصبح الرمز للنضال ضد عذابات الإنسان وضد مسببيها . وتصل الإدانة (إنسانياً) إلى أوجها عند ما تبقى الطفلة في آخر القصة الشاهد الوحيد على موت امها التي تحوم حول جثتها الكلاب.

ولعل الموت يكون أشد ما يعبر به أبطال فاتح المدرس عن رفضهم وإدانتهم شرط وجودهم المستلب، إن موتهم لا يعني الهزيمة، بل إنه عندما يحدث يمتلك مقومات الانبعاث، عبر ما يثيره من دلالات وإشارات ترى المستقبل بعين واثقة، وتفضي إلى التغيير، إن " عالو" تغرق وفي يدها عود نعنع و" خيرو العوج" تبتلعه أسنان الجرار، وهو يهاجمه

بحجر في يده، وامرأة (الغراف) تموت بعد أن تبعث برسالة إلى أخيها شهاب، كاستغاثة أخيره، وطفل (النهر) يغرق في محاولة استعادة أخته التي خطفها " الأفندية ".

وإذا كان هذا الموت يبدو رخيصاً تافهاً مفجعاً عندما يشير إلى جبروت الطبيعة بأشكال متعددة، فإنه يتجاوز حدوده تلك ليشير في بعده الآخر خلف الأشكال الظاهرية إلى آلية العلاقات الطبقية – الاقطاعية الشرقية الاستبدادية، وإلى هذا الكبح القاسي لأي تغيير يتلامح في بنية هذه العلاقات .

وربما وجدنا الحياة الانسانية في ظل هذه العلاقات أشد مرارة من الموت نفسه عندما تطغى لتستهلك الإنسان جسداً وروحاً، وترمي به وحيداً في قلب هوة من العجز والضياع . في قصة " رشو آغا " ينقاد الفلاح الكردي العجوز " رشو" إلى هذا المصير المؤلم بعد ثلاثين عاماً قضاها في خدمة المرابي أبي عمر، لقاء إيفاء مبلغ مئتي ليرة سورية كان قد استدانها منه، وكلما طمس " رشو" جزءاً من هذا الدين ازداد في اليوم التالي بفعل حسابات الفائدة المتصاعدة التي يفرضها المرابي عليه. ويجول " رشو" في القرى على حماره يبيع بضاعة أبي عمر. وترصد القصة لحظات عودته من إحدى جولاته الطويلة، ذاهباً للقاء المرابي وتسليمه الغلة، فيؤلف الموضوع القصصي بين تداعيات العجوز المتهدم فتراها تتشكل من عذاباته وبؤسه ... فأبو عمر قاسٍ لا يعرف الرحمة كهذا الجبل عملاق، صعب بلا قلب، سيثور ويتهم " رشو" بالتكاسل والعجز ، وتمتزج آلام العجوز بجراح حماره " كورد" فتتصل المعاناة ما بين المخلوقين، عبر الترابط المصيري . ونقرأ : "وقف الزميلان في عتمة الليل أمام كوخ ارتفع بضعة أشبار فوق الأرض، ثم استدار أحدهما ورفع عن الثاني بردعته فبدا جرح " كورد " الدائم فوق ظهره أحمر ملتهباً، فرش عليه صاحبه قليلاً من تراب الجدار النظيف، ودفع الباب ودخل.

في البيت تستقبله ابنته الوحيدة " نازة " جائعة يائسة، لقد أمضت ساعات الليل دون زيت كاز ، لقد رفض المرابي تقديم حصة البترول هذا المساء لتراكم ديون والدها، تثور " نازة" وتعلن : سأموت يا أبي لو صممت أن تستسلم لهذا الخنزير ، إنه سيبيعني إلى جمعه آغا، كيف ؟ . ألم تفه دينه خلال هذه الأعوام الطويلة ؟ أنه فايظجي (مرابي) والحكومة لن تسمع كلامه، أليس كذلك؟ فتمدد العجوز كلوح من خشب، وانطفأ السراج كأنه على موعد . في الصباح يواجه أبو عمر أجيره "رشو" بقوله: خير حل، لقد قبل جمعة آغا بأن يسدد دينك . ياله من رجل شهم . فانكمش العجوز كقطعة من الورق تحترق، ونظر إلى قفا مستعبده، فبانت طيات عنقه الشحمية كما لو أن حبلاً غليظاً من ليف وسخ قد استدار بإحكام حول هذه العنق، واستراح " رشو" لهذه الصورة وقال بسره : سيشنقونهم يوماً ما وتستريح راجو. وعندما يقبض أبو عمر الثمن من جمعة آغا مئتين من الليرات الفضية، يتوجه إلى رشو آغا قائلاً : اترك الحمار هنا يا رشو، سآخذه معي، وربت المرابي على ظهر رشو وأضاف:

–اذهب .. أنت حرٌ الآن يا رشو.

إن الموت الذي ينتهي به أبطال أربع من قصص الكاتب يكون هنا على شكل استمرار للشقاء الإنساني والعبودية في المجتمع الإقطاعي، حيث تنسحب الفاجعة على ابنة رشو الصبية التي تباع كصفقة لقاء حرية أبيها ،هذه الحرية التي تلقي به رغماً عنه إلى الجوع والموت.

إن عالم فاتح المدرس بتكامله وغناه، يتوصل إلى فهم أصيل لآلام الصراع الإنساني، ومأساة القهر البشري. وإن البناء القصصي يستمد عفويته وانسجامه من خلال ايقاعه الفني الخاص المكون من أمثولات الطبيعة: اللون والشكل والحركة واللغة، لكن التجسيد الفني لا يستنطق الصورة في مادتها الأولى، بل ثمة علاقة تنسيق وخلق، عملية اصطفاء واختزال، تتخلل جوانب الصورة الفنية بغية تشكيل انطباع خاص يضيء لحظة هامة في الموضوع القصصي ويخلق فعل التأثير في القارئ.

وربما كانت أكثر الصور تأثيراً تلك التي حملت طابعاً تجريبياً بدا في حينه حديث العهد بالتجربة القصصية العربية عموماً . وإن السمة الفنية البارزة في هذه الصور تبدو في التجسيد الحسي الإنساني لأشياء الطبيعة أو في تشخيص المادة الجامدة في شكل متحرك معبر ، كما أن استخدام اللون في الصورة يمتلك خصوصية استمدها الفنان المدرس من

خبرته العميقة والغنية في الفن التشكيلي، إذ يتحول اللون ويتغير عبر المشاهد المختلفة ليأخذ طابع اللون النفسي المعبر والمؤثر.

إن نجاح الصورة الفنية في أداء دورها النوعي في العمل الأدبي يكشف لنا عن أدق مهمات الفنان، فعبر انفعاله الخاص يجسد عمق إحساسه الجمالي، ودقة إسقاطاته الفنية، فالصورة وغنى الانطباعات المتعددة والتشكيل القائم على أساس من الاحساس الحاد المرهف، أشياء تشكل بنية القصة القصيرة عند فاتح المدرس، إذا يقول [3]: " أنا حساس جداً تجاه آلام الناس، فكل تفكيري متجه منذ كنت طفلاً نحو هذا العالم الحزين، الذي أنا منه وفيه، إلا أن تحسسي بجمال الحياة في دقائقها " الميكرو سكوبية " يجعلني شديد التفاؤل، فبهذين المعيارين أحكم على الأشياء وأقيمها".

وقد تكون من أكثر المقولات الفنية إدهاشاً تلك التي أثارها فاتح المدرس منذ سنوات عندما قال:[4]

" إنني أنبش التراب أحياناً كي أستطيع أن أشم رائحته ... جبال بلادي لم تصنع من صخر، بل صنعت من لحم، وإن صدر الجبل ينبض، وإن له وجهاً جميلاً.."

وفي رأيه أن ثمة علاقة وثيقة ما بين تنمية الحس الجمالي للمجتمع وبين تنمية العدالة الاجتماعية، فالعدالة الاجتماعية تمتص قوتها من الحس الجمالي عند الشعب: "قصصي بنيت على أساس أن العدالة الاجتماعية هي التي تؤدي إلى تفهم جمال العالم، وجمال العالم يقود بشكل طبيعي إلى عبادة الحرية، وإن عبادة الحرية تأتي نتيجة حتمية للتشريع الفاضل ... وهكذا ترى انني أنظر إلى الالتزام في الأدب من الناحية الجمالية فقط... فقصصي مشحونة بجمال الأرض واتهام الإنسان بالغباء، وهي ليست حزينة، بل تشكل اتهاماً صارخاً لتركيبة اجتماعية شاذة كانت سائدة بشكل لا تخفى سوأته على الناظر العادي، وإنني عندما أكتب القصة القصيرة لا ألعب، إذ أقف بجانب المشرع العادل، بجانب العامل والفلاح، والمرأة والطفل، وعشق الأرض . عشق الأرض لدي يعني عشق الوطن والدفاع عنه"[5]

وبهذا المعنى يصبح الاستيعاب الجمالي للعالم عند الفنان هو عنوان تجربته الفنية أساساً، وخط سيره المحدد في الطريق الإنساني والتحرري، وصولاً إلى ما هو أجل وأسمى وأنبل... يقول فاتح المدرس [6] : أعطيت كوكباً جميلاً، وحيزاً جغرافياً غنياً ومميزاً وخصباً، هذا الجمال هو كل ثروتي لأنني أعشقه، لأنني حين أرسم أو أكتب لا أرسم أو أكتب، بل أتأمل مندهشاً كيف تم بناء هذا العالم الجميل، هذه هي مهمتي، وبإمكانك أن تسمي الفنانين أدلاء على الجمال، أدلاء مثل الدليل السياحي" .

إن هذا الفهم المتطور لعلاقة الفن بالواقع، وحصر الرؤية بجانبها الجمالي، ينسحب على مفهوم القصة القصيرة في شكلها ومضمونها عند فاتح المدرس، هذا المفهوم يغاير في حقيقته جلّ ما قدمته القصص الواقعية العربية في الخمسينات، تلك التي انصرفت عموماً عبر صور تعج بالنمطية والآلية، إلى عكس علاقة الإنسان بمجتمعه، وبحشد من التفاصيل الوقائعية المعاشة، والترسم التسجيلي لصور اليومي والعرضي والهامشي بل المبتذل، من هنا تبرز لنا قيمة هذا الارتقاء النوعي والفهم الأصيل للأساس الفني الذي تقوم عليه " صناعة " القصة القصيرة، فهو يرى أن " القصة القصيرة عمل فني متكامل، كالجوهرة الصقيلة، خرجت من آليات الذهن، كإشراقة المخترع، كإشراقة الصوفي، كما لو أنها شجرة عجيبة نبتت من تراب العقل البشري بوعي عميق الجذور في مفاهيم الكيان البشري..... على هذا الأساس نستطيع أن نتداول القصص القصيرة الفنية على أنها جواهر في سوق الأنفس الانسانية، وإن الجوهرة رغم شفافيتها تبقى بناء سرياً، وكذلك القصة القصيرة " سر فني " في كل دقائق مفهوميها الزماني والمكاني"[7].

---

[3] لقاء مع فاتح المدرس، إجراء خليل صفية، مجلة الموقف الأدبي - العدد /120/ نيسان 1981، ص123.

[4] المرجع السابق، الصفحة ذاتها .

[5] من لقاء للباحث مع فاتح المدرس.

[6] حوار مع فاتح المدرس أجراه جاك الأسود، مجلة الكرمل، بيروت، العدد / 6/ ربيع 1982، ص/ 274/.

[7] حوار مع فاتح المدرس أجراه سعيد حورانية، ملحق الثورة الثقافي، ع 3، 25-3-1976.

وإذا كانت تجربة الحياة الغنية في الطفولة [8] قد أثرت إلى حد بعيد في تجربة الكاتب القصصية والفنية، فإننا يجب أن نذكر أيضاً ذلك الاسهام الكبير لفضل تعرف فاتح المدرس إلى الأدب والفن في الغرب في مطلع شبابه، إذ أعطى ذلك لتجربته لوناً وطابعاً مميزاً، لعله مزيج من تقنية الغرب وروح الشرق وعمق الأصالة والتراث وخصوصية النكهة المحلية، فضلا عن تميزه الخاص كفنان تشكيلي يكتب القصة القصيرة.[9]

محمد شويحنه

❑

❑❑

متابعات ...متابعات...متابعات

القصة الساخرة
في سـورية ومـهرجان طرطوس

القصة الساخرة. هذا الجنس الأدبي لم يتفق على تحديد هويته، ما السخرية؟ ما التهكم؟ ولماذا؟ أمور يختلف فيها اختلافاً لا ينتهي إلى وفاق، وليس غريباً فالأدب مشكل ملتبس والقصة منه ويكون الإشكال أكثر لبساً عندما تلتوي القصة عن المألوف لتكون قصة ساخرة.

[8] عاش فاتح المدرس طفولة شقية محرومة متنقلاً مع امه الكردية في قرى الشمال السوري، وقد سلبه أعمامه حقه في الميراث الكبير بعد أن قتلوا والده خشية انتقال الثروة إلى أخواله.(انظر حوار مع فاتح المدرس، أجراه جاك الأسود، سبقت الإشارة إليه).

[9] تجدر الإشارة هنا إلى العلاقة الوثيقة التي نشأت بين فاتح المدرس وجماعة مجلة (شعر) اللبنانية، التي تمثل الفكر القومي السوري، طوال فترة الستينات، على الرغم من الاختلاف الايدولوجي بينهما، وأغلب الظن أن العلاقة قد تمت في ظل طموحاته الفنية وميله نحو الحداثة وتجديد الأسلوب الفني والتجريب... وقد يعني هذا الكلام الكثير بالنسبة إلى مجموعة كبيرة من الكتاب انضمت وقتئذ إلى لواء مجلة (شعر) دون التزام يذكر بمنطلقاتها وتوجهاتها الفكرية .

هل نرجع –في محاولة للتدقيق والتقويم– إلى عمد الأدب الساخر في العالم فنقيس عليهم؟ إلى كافكا وتشيخوف وعزيز نيسن وحسيب كيالي وغيرهم؟ أم أن المقارنة في الأدب ظلم لأحد الطرفين أو كليهما معاً؟ أسئلة لابدّ أن تراود الذهن وأنت تستقرئ من النص ما هو ساخر وما ليس ساخراً.

قد تكون السخرية في شكل الشخصية أو في خُلُقها وطباعها كما لدى تشيخوف في وفاة موظف الذي افتقد أدنى ثقة بالنفس فكانت المفارقة وقد تكون المفارقة بين ما هو قائم وبين رؤية الكاتب للحياة والوجود كما في مسخ كافكا، وقد تكون في الواقع المتردي المتخلف بعاداته وتقاليده ووعي الناس فيه تقصيراً عما وصل إليه الآخرون كما لدى حسيب كيالي وعزيز نيسن. وتكون بأشكال وأشكال لا مجال أبداً لحصرها.

وقد تأتي لدى كاتب في الحدث مفارقة بين ما يتوقعه القارئ وما تفاجئ به الأحداث، وتأتي في اللغة فتكون العبارة هي الساخرة كما لدى الكاتب أحمد يوسف داود في جلّ ما كتب.

ولكن كيفما أتت لابدّ من غاية وراء كل ذلك.

الحب لعب، والشعر لعب والأدب والفن أيضاً لعب كما كان قد قيل. إلا أنه لعب يحقق متعتين، متعةً للكاتب ومتعة للقارئ، ويسهم في تكوين قناعات مشتركة بين القراء، وفي تقريب المواقف من قضايا الحياة، لأنه أخيراً يسهم في تكوين الوعي. ولعلها هذه هي الغاية من الفن عموماً.

الكاتب –أبداً– في موقف صدام، قدّر له –أبداً– أن ينطح الجدار ليس شرطاً أن يتهاوى أيّ جدار وإنما عليه أن ينطح وينطح فلا الجدر تتهاوى ولا الرأس يتحطم، وهي لعبة اختارها بملء إرادته على ما فيها من ألم ولهفة وصبوة ومرارة وحرقة وما فيها أيضاً من ابتسام وأمل ومتعة وكل هذا لابدّ أن تنتقل عدواه إلى القارئ فتتم المشاركة. وأن يختار الكاتب من القصة الساخرة منها فإن اللعبة تشتد وتتعقّد. وتصبح عدواها أوسع انتشاراً، وربما تصبح القصة أكثر امتاعاً وأعمق تأثيراً.

الجدر أمام وعي الكاتب وعينيه هي الواقع القائم متراكم بعضها وراء بعض. الواقع القائم بكل ما فيه من ظلم واستلاب وقهر وعادات وحظر وحجر وتحريم وما إلى ذلك، فالغاية هي الإنسان حرية الإنسان إنسانية الإنسان وما يعوقها عن التحقق والكمال. والخلاص.

ولعبة الكاتب لعبة صدام مع هذا الواقع يكشف ويفضح ويعرّي، يهدم ويكسر، ليتيح إمكانية إعادة البناء بشكل أفضل. لعبٌ بنلوب يغزل وشاحه ثم يعود فيفرده ليغزله ويفرده وهكذا إلى غير نهاية، وكأنما هي لعبة قدر إلا أنه قدر ظريف.

بعد هذا يمكننا الدخول إلى رحاب النصوص لنرى كيف سخر كتابنا من واقعنا الذي هو مفارق وربما هو الذي يسخر منا أكثر من قدرتنا على فضحه والسخرية منه.

اسماعيل الذبيح... ذبيحاً. ..لأحمد عمر

القصة ساخرة حقاً. ساخرة بعباراتها وفي انتقاء حدثها ورسم الشخصية الرئيسة فيها بوعيها وأسلوب تفكيرها ثم إنها ساخرة من ظاهرة "التدين الشكلي" الذي لا يجاوز الإيمان فيه التظاهر بالورع والتقى وإقامة الفرائض، وهي ساخرة من ثبات وسكون ممارسة الشعائر ومن تخلف الوعي الديني الذي لا يجاوز القشور.

1– في رسم الشخصية وسبر وعيها تتكشف المفارقة عن رئيس دورية جمارك يحرص على صلاة الجمعة في الجامع الذي يغص بالمصلين بالرغم من أنه لدغ من قدمه ست مرات بنهب حذائه الإيطالي الفاخر كلّ مرة، الحذاء المهرب المصادر "منتعله يحس وكأنه طائر". حتى أنه كان يعود –بعد كل صلاة– "إلى البيت مجرّساً بقبقاب مراحيض الجامع". مما اضطره آخر مرة لخفارة حذائه ساهياً عن خطبة الجمعة وربما عن طقوس الصلاة.

المفارقة أولاً بين رئيس دورية جمارك ومؤمن صلَّ ورع ثم بين مؤمن يتصدر الصفوف الأولى "ويختار إحدى الدعامات ليريح ظهره عليها ويخلد إلى غفوة قصيرة تحت تأثير إيقاع الخطبة الرتيب".

ثم في "كما تدين تدان" فهو يسهل للمهربين أمورهم لذلك يدان بسرقة حذائه. هذه شخصية نموذج للنفاق "الديني والاجتماعي" رجل يسهل أمور المهربين طوال الأسبوع ويأتي ليتطهر من ذنوبه ظهيرة اليوم السابع محافظاً من الإيمان كله على مظاهره فقط.

ومن الشخصيات المفارقة أيضاً صبحي مهرب الدخان الكبير صاحب رئيس الدورية مهرب كبير أي شأن له في صلاة الجمعة؟ ثم ذلك الرجل البسيط الذي يبكي حتى الشهقة على إسماعيل الذي كان يسيل دم عنقه وجبريل يتأخر بافتدائه.

ثم تأتي شخصية الرجل الباكي لتسخر من رئيس الدورية.

"خليك أنت بصرمايتك، واستمر في البكاء".

وتأتي شخصية اللص الذي لا أجر له من الصلاة إلا سرقة حذاء فاخر، ونعم الأجر.

2- أمّا في الحدث، فالحدث ساخر، فأن يحرص جمركيّ ومهرب ومغفّل، وخطيب عفا على فكره الزمن على الصلاة والإيمان والتدين وأن يعود الجمركي إلى البيت كلّ جمعة بقبقاب مراحيض الجامع فأمر مضحك مبكٍ، أمر مفارق.

3- وفي اللغة يجيد الكاتب انتقاء عباراته التي تتضح بالتهكّم والسخرية، واللغة تسبق العناصر الساخرة الأخرى في قوّة دلالتها على السخرية، فاللغة المرافقة الحديث عن الشخصيات ما تكاد تغيب عنها السخرية "لدغ من قدمه ست مرات".

وتأتي دلالة العنوان لتكمل دور اللغة: إسماعيل الذبيح ذبيحاً.

فإسماعيل كما ورد افتدي ونجا من الذبح . إلا أن موارية الخطيب واستطراده من الماضي إلى الماضي ثم إلى الحاضر التي أخرت وصول جبريل بكبشه. فكان أن سال الدم في الجامع وذبح إسماعيل فصار ذبيحاً. فالله قد افتدى إسماعيل بكبش إلا أن خطيب الجامع أمر فذبحه.

وبعد فالقصة مؤثرة بما اشتملت عليه من عناصر السخرية.

وقد رتّب لها كاتبها بساطة في الحدث ولذعاً في اللغة وجرأة في المضمون ولا أدري بعد إن كانت تثير ضحكنا أو إشفاقنا أو نفورنا. والكاتب أحمد عمر الذي قرأت له قليلاً صاحب رأس صلب ومليء وقدره أن يبقى ينطح جدره.

-بيجاما زرقاء سماوية- لنجم الدين سمان

عندما تقرأ قصة من إدلب تطالعك إدلب بكل صغيرها وكبيرها بأزقة الأحياء، وقطط الأزقة، وحفر الوحول وريفية الريف، بالدور وأحواش الدور وساحات الدور، بالعادات والأعراف بالتديّن وعدم التديّن والتحرر أو التحلل ومستوى الوعي والعلاقات الاجتماعية. فأنت تعيش في إدلب عيشاً صحيحاً عندما تقرأ قصة من إدلب.

عودنا على ذلك الأديب المرحوم حسيب كيالي الذي شق -فيما أرى- طريقاً لمن اقتفوا أثره. وأكاد أرى أن القصة في إدلب تكوّن مدرسة في القص لها فرادتها واختلافها. وأستطيع أن أقول مما قرأت لخطيب بدلة وتاج الدين الموسى ونجم الدين السمان وحسيب كيالي وغيرهم إن القصة في إدلب هي قصة المكان، إن جميع من قرأنا وسمعنا لهم عوّموا المكان أو نصفه على الأقل ونصفاه البيئة المكانية، والناس بعلاقاتهم وتدخلاتهم فوليد معماري حشر المكان في بيت المضيف في قصة الضيف دونما امتداد لبيت شرقي أو مديني، وربما تكون نقطة في صالح القصة القصيرة، وحسن.م. يوسف شغف بالناس وحفل بمشاكلهم أكثر بكثير مما عرفنا على تضاريس "بطشيت" ولا أدري إن كان ملزماً بذلك. وعبد الحميد يونس جعل مكانه كلّ مكان في طول مساحة هذا الوطن وعرضه، وأحمد عمر اكتفى من المكان بالجامع وقد لا يضره ذلك. إنما الذي أود أن أقوله هو أن قصة إدلب لا تعرف كيف تغفل

تفاصيل المكان حتى الصغيرات منها وكأنما هي امتداد لنجيب محفوظ مع حساب الفارق بين المكان القاهرة وإدلب أو ريف إدلب. ولدينا من إدلب نموذجان تاج الدين الموسى ونجم الدين السمان.

نقف مع نجم الدين سمان على تفاصيل خمارة (أبو الياس) فسحة الدار الكبيرة هي خمارة أبو الياس الصيفية في أحد أطرافها نصف باب خشبي عتيق يواري المرحاض.

وبيت سعيد وأسعد في أقصى حي الناعورة على أطراف الزيتون ساحة صغيرة في طرفها مرحاض لا باب له. وأعواد يابسة كانت لشجرة ورد، وشيئاً مسقوفاً ربما كان مطبخاً صغيراً. ثم غرفة صغيرة ممدودة أرضيتها ببسط ريحانية. وفي الزوايا مساند قطنية بهتت ألوان أقمشتها ثم باب مخلّع يؤدي إلى غرفة أصغر.

أما في المكان الاجتماعي فزبائن أبو الياس: عتا لون على باب الله. قتالو قتلى. حرامية. حميماتية. قمرجية. حشاشون. شحاذون أباً عن جد. مهابيل البلد.

1- إن نظرة في طبيعة هذا المكان تضعنا في أول السخرية حتى إذا ملأ الكاتب فضاء مكانه بالأحداث والشخصيات والمفارقات أضاف عناصر ساخرة أخرى ترجّح انتماء نصه بقوة إلى القصة الساخرة.

2- ففي الأحداث سكْر الراوي ونقله ككيس زبالة فوق عربة خضرة ومروره أمام القصر البلدي، وضياع عروس حلوة. وجسمها يجنن. شعرها خرنوبي عيونها سود. صدرها رمان "بسبب بيجاما زرقاء سماوية. عندما تمكنت من التمييز بين الأخوين اللذين يتبادلان البيجاما يوماً فيوماً. ومارضيت أن تكون امرأة لرجلين.

3- وفي المفارقة اعتماد التوأم الشبيه لحصول مفارقات غير متوقعة كأن يخدم أسعد العسكرية مرتين. وأن يعجز الأستاذ عن التمييز بينهما على مر ست سنوات. وأن تضيع بينهما العروس. وأن تأتي العروس خرساء تتفاهم بالإشارة. ثم يأتي عنصر التأتأة لتكتمل الدورة الساخرة.

إضافة إلى هذا فإن الكاتب -بمقدرة- جعلنا نتعاطف مع التوأم لما في قلبيهما من مودة وفي عينيهما من طفولة وصفاء وفيما ارى لم تكن السخرية من تأتأة التوأمين وعدم تمايزهما وإنما كانت من واقع اجتماعي مقتطع من بيئة إدلب.

حارة شرقية وحارة غربية لتاج الدين موسى

لا أدري لماذا ينبق التخلف الحضاري من بين السطور كلما سطرت قصة تمسّ ريف إدلب؟ أكان هذا في زمن مضى وانقضى، أم أن المكان الإدلبيّ يتداح ليفرش على مساحة الوطن حارة شرقية وحارة غربية، فبيروت بيروتان، واليمن يمنان، وثلاثة عراقات، وخمسون رأس الخيمة وما إلى ذلك؟!.

حارة غربية وبيدر، بيوت طليت بالحوار الأبيض. زواريب وأزقة. كدش وبغال وحمير. كلاب شرسة. وثلاثة حصلوا على الثانوية وجامع وبيت شعر. والحاج عبد الغفور. ودبكات شعبية وثمانون خروفاً وطبيخ.

يقابل ذلك حارة شرقية يفصل بينهما زاروب ضيق لم يكن مرة آمناً. مقابلة المثل بالمثل.

1- تبدأ السخرية لدى تاج الدين من وصف المكان بشقّيه البيئي والاجتماعي فتخلف العمران يرافقه تخلف في العادات والعلاقات ومستويات الوعي فالحاج عبد الغفور وهو المؤمن المتنور في الحارة الغربية لا هم له إلا كسر رؤوس أهالي الحارة الشرقية باذلاً كل وساطة. ثم إن الحارتين والزواريب والأزقة والحواري والحيوانات السائبة والكلاب الشرسة كلها تحيل إلى ماض مستمرٍ في الحاضر وفق رؤية الكاتب وإلا لما كان عاود إحياء هذه الصورة، وإن تبدّلَ معالم الماضي لا يغير كثيراً في الحاضر.

2- ومن سخرية المكان إلى سخرية الحدث سمن عربي جبن فريكة بيض بلدي. عسل، ووساطة في العاصمة لكسر رؤوس أهالي الحارة الشرقية أو الغربية.

تعجب الناس من توحد بيروت وهدم جدار برلين قصائد منذ مئة وعشر سنوات. ثم ومن صميم المناسبة:

"فوق الركبتين تشمرينا" ثم نيكاراغوا وتشيلي وجنوب افريقيا بين قوم ما جاوزوا حدود حارتهم وعياً.

ثم مراقبة ما يحدث بتوجس وخوف من وراء أبواب موارية أو انبطاحاً فوق أسطحة المنازل، ثم الهم الذي يركب الحاج في إمكانية استضافة وزير دفاع.

3- ومن سخرية الحدث إلى الشخصية المسخرة. الحاج عبد الغفور بهمّه ووعيه، بساطة أهالي الحارة وبلادتهم وانقيادهم، ثقافة عبد الرحيم الذي ربما حصل على الثانوية، نمطية معالي الوزير، الذي يلقي خطاباً صالحاً لكل مكان وزمان، والعجيب الغريب من أين انبثق الراوي ليكشف ويعري كلّ ما حصل؟!.

4- وتترافق العبارة الساخرة إيقاعات الحدث الساخر "بيروت مسحت خطها الأحمر" "عبد الناصر وتيتو حملاهما على الأكتاف" "الكبير والصغير والمقمط في السرير" "إلى فوق الركاب تشمرين" "لم يتركه يكمل قصيدة التشمير" "نزلنا نحن في مناسف الطبيخ" بهذا يكون الكاتب قد رشّ عناصر السخرية لتصيب الجميع حتى معالي كل وزير. وإن كان يجعلنا نضحك ضحكات صفراء أو بيضاء فمن أنفسنا ومن ماضٍ حاضرٍ كهذا إلى أي مستقبل يقود؟!.

والملاحظ أن تاج الدين أقل احتفالاً من زملائه فيما أرى في استخدام المثل الشعبي واللفظة العامية اللذين غالباً ما يرافقان الأدب الساخر.

تابوت الفحل... لحسن. م. يوسف

اعتمد الكاتب حسن. م. يوسف أسلوب الحكاية الشعبية في بناء قصته الساخرة فقد تضمّنت معظم عناصر تلك الحكاية:

1- شخصية تكاد تكون مفارقة أقرب في شكلها إلى البطولة.

2- اعتماد أحداث مفاجئة غير متوقعة لتحريك الحدث.:

- موت الداية خيزران والنعش البدائي.
- الركوب مع التابوت على ظهر البوسطة.
- انهمار المطر ودخول التابوت.
- مفرق طريق دمشق وعليه عسكريان.
- ركوب العسكريّين على السلم.
- انتهاء المطر ومد يد الفحل من التابوت.
- وقوع الحادثة فوق جسر النهر الجاف ووجود المسدس.

3- كثرة الأمثال الشعبية والألفاظ العامية.

4- الركون إلى القضاء والقدر في كل ما حصل.

5- اعتماد أسلوب السرد الحكائي بضمير الغائب تقطّعه هنا وهناك حوارات.

إلا أن قربها من الحكاية الشعبية لم يفقدها فنيتها بل أضفى عليها عنصر التشويق الأهمّ بين عناصر الحكاية. ولكن كيف جعل منها الكاتب قصة ساخرة مع أنها مأساة؟

1- السخرية بدت في هيئات الشخصيات وفي مستوى إدراكها ففي هيئاتها هناك رسم لهيئة الفحل رسم واقعي جعله مفارقاً وربما بطلاً شمشوناً أو ما يشبه ذلك: "شاربان معقوفان. نظرة صقرية متعالية. صدر منفوخ رجلان متباعدتان" "أسلوبه الملغوز في مخاطبة النساء. ذلاقة اللسان وعذوبة الحديث" وفي مستوى إدراكها جعل من الفحل شخصية متميزة بوعيها بشهادته الابتدائية وكونه ابن حكومة. بينما يدخل هو أول مسجلة إلى القرية. كما

جعل من الشهلاوي نداً لا همّ له إلا إثارة الفضيحة والفتنة وجعل فيهما أم لسان زفر، ومن الجنديّين ابني عم من أجل اذكاء حسّ الثأر.

2- الموضوع يقوم على السخرية بالرغم من النهاية المأساوية فالضيعة لا ينقصها إلا تابوت لتلحق بالضيع المتحضرة، وولع الفحل بالنساء مع أنه عقيم لا ينجب، ورجوعه من هزيمة تكشّش البدن.

3- العبارات الساخرة التي تتوزع بين صفحات النص والتي تنبض بالتهكم والسخرية مترافقة مع مفاجئات الحدث:

-"لقب الفحل. أو البالع خازوق.

يسير نافخاً صدره مباعداً ما بين ساقيه كأنه يحافظ على توازن الكرة الأرضية"

- العبارات والأمثال الشعبية:

درب السد الذي ما منه رد.

سأل الشهلاوي عما إذا كان نط على فهيما الدنورية أيام الحصيدة أم لسان زفر.

نافش حاله كأنه راجع من تحرير فلسطين كما لو أنه أبو زيد الهلالي.

المخترة مثل سيران الكلاب.

تفصيل تابوت للضيعة يضعها في مصاف الضيع الحضارية مثل هذه العبارات والأمثال توائم روح الحكاية. وتضفي على النص مسحة ساخرة، إذ لا تفتأ تنفرج شفتاك بين الحين والحين وأنت تتابع قراءة النص. كما أن العبارة المازحة المناسبة مترافقة مع مفصل الحدث المناسب تلعب دورها في جلاء نبرة التهكم.

4- السخرية ليست من الشخصية وحدها أو بالحدث وحده وإنما هي سخرية من التخلف الحضاري الثقافي لقرية بطشيث ومن التركيبة الاجتماعية عموماً أعلاها المختار وصهره الفحل وأدناها أم لسان زفر وبعض العجائز

وبعد: فهل تؤثر النهاية الفاجعة في كون القصة ساخرة؟ لا أعتقد ذلك لأن "شر البلية ما يضحك". وتداخل المأساة بالملهاة لم يعد محظوراً منذ الرومانسية.

وللحقيقة فإن القصة رسم واقعي لمستوى تطور القرية الساحلية في مرحلة مازالت قريبة. ومن هنا تمتلك صدقيها الفني والواقعي.

الضيف.. لوليد معماري

تقوم السخرية في قصة وليد معماري على المفارقة. في اختيار النموذج أولاً، وفي الحدث في ضياعه بين حمص وحماة ثانياً.

فالنموذج ضيف مثقف لكنه ثقيل، فتح حقوق الضيافة على رحبها مقابل مضيف مهذّب وخجول. وأمام تمتّع الضيف بكل ما خطر على باله من ضيافة: حمام وبيجاما ونوم لمدة ثلاثة أيام على الأقل ثم جلد مضيفه بقراءة محاضرة من كدسة أوراق. أمام ذلك لم يجد المضيف إلا الامتثال لنزوات ضيفه. فبدا مسحوقاً إزاء صراحة هذا الضيف التي تشبه الوقاحة.

ثم أن يجتاز الضيف حمص نائماً لينزل في حماة ويتشابه حي الروضة مع حي النهضة ومدرسة ابن الوليد ومدرسة أبي الفداء. ووقوع بيت المضيف قبالة المدرسة. كل هذا حشده الكاتب ليرسم حالة تتضح بالسخرية ولكن ممن؟!.

من الضيف الثقيل الذي ليس لثقله حدود؟!.أم من المضيف المهذّب الخجول؟!.

أم من عاداتنا وتقاليدنا التي لا تسأل الضيف عن حاجته إلا بعد ثلاثة أيام. أم من أنانية الكاتب المثقف؟ الذي لا يتورع عن جلدك بقراءة محاضرة من كدسة أوراق؟ لعل الكاتب أراد أن يسخر من كل ذلك معاً. وقد تم له ذلك. معتمداً على لغة أقرب إلى الدارجة. وعبارات سريعة وإيجاز في الوصف. واختصار في الحدث. وكأنما وليد يكتب قوس قزح.

الصراع... لعبد الحميد يونس

هذه المرة حدث القصة بين الحيوانات، حيوانات تشبهنا كثيراً أو نشبهها كثيراً. دجاجتان. ديك، كلب. ديدان.

تشبهنا- نشبهها. لأن الكاتب أدار بينها صراعاً كالصراعات التي تدور بيننا. ورسم لها وعياً وهماً وأثرة وأنانية كالتي تملأ رؤوسنا، ومن هنا تأنسنت القصة التي تجري أحداثها بين الحيوانات.

الأنانية. الظلم. القهر. الضعيف. القوي. نقض العهد. التخلف الحضاري. ضمور ما هو إنساني. هي اللبنات التي بنى منها الكاتب قصته ساخراً بالضعيف وبالقوي وبنا بما نحن عليه ناعياً مجتمعاً تضخمت فيه ذات الفرد فما عاد يرى إلا مصلحته.

1- تطالعك السخرية في الصراع أول ما تطالعك في الحدث دجاجتان، توقعان اتفاقاً على الاحترام المتبادل. على الود على العيش بوئام، ولاسيما أن "أرض الحديقة غدت ملأى بديدان كثيرة. القسم الجنوبي تطاول عشبه. على مقربة من شجرة التوت أكوام من القمح والشعير" يا للسعادة لتذهب إلى الجحيم تلك الأيام السوداء حين كانت تتكسر أظافرنا ولا نكاد نعثر على دودة واحدة أو حبة قمح ضائعة بين التراب".

إذن الخير عميم. ولا داعي للصراع، والعيش المشترك ممكن إلا أن كسرة خبز (مكسب متاح) كسرت أحلام الجيرة والوئام وابتدأ الصراع كأعنف ما يمكن أن يكون.

أهذا معقول؟! معقول لأنه حدث ويحدث. وسوف يحدث سخرية.!؟ مهزلة؟! هي كذلك وسوف تبقى أمداً كذلك.

ثم يأتي الأقوى ليحسم صراع الضعفاء لصالحه كلياً دون أن يأبه بالحق أو أصحاب الحق، يأتي الديك ليفرد بمنقاره كسرة الخبز. في زهوة انتصار حقيقي "يشهده الجميع. الجميع دون استثناء" "وما من ظالم إلا ويبلى بأظلم".

فالديك الذي في أوج الانتصار وقد رفع رأسه عالياً جداً أكثر مما يتوقعه أحد وبكل الاتجاهات راح يوزع نظراته". الديك تسمر. جمد عندما ظهر الكلب ليأكل كسرة الخبز لقمة لقمة ثم يبول ويهز ذيله ويمشي مبتعداً دون أن يلتفت.

ومن الحدث كله يبقى سؤال. سؤال ساخر مضن ممض مقلق: "ترى إلى متى ستبقى هذه الكلاب تلتهم كل شيء.؟!".

2- وبعد الحدث تطالعك السخرية في اللغة. في الرسم بالكلمات والعبارات. قدرة على الكاريكاتير تسعفها ملاحظة متأنية وعين فاحصة مدققة تلتقط ما لا يخطر في بال على أنه يخدم القصة ويمكن أن يكون فناً. ثم يوظف في جلاء الفكرة وتقرير الهدف، رسم الأشكال والحركات والمكان والزمان وأساليب التفكير ؛ ولكن بالكلمات، حتى تغدو كل فقرة لوحة تشاهدها بأم عينيك وبجلاء كأنها في منظر طبيعي استثنائي، والرسم الكاريكاتيري هذا سخرية واقفة على قدميها تلامسك تلامس وعيك وقلبك ولا يمكن إلا أن تذهل بها. وتباشرك قصة الصراع بهذا منذ سطورها الأولى:

دجاجتان: "تحت شجرة التوت العجوز أغمضتا أربع عيون ناعسة" لم تغمضا عيوناً بل أربع عيون تحديداً. وهذا رسم "الجناحان متجاوران. يسترخيان بتكاسل ولا مبالاة. كل منهما يخبئ تحته رأساً دائرياً ومنقاراً قصيراً معقوفاً نحو الأسفل".

لاحظ معي الصفات والظروف تحددان بدقة معالم الموقف.

صفات: رأساً دائرياً. منقاراً قصيراً معقوفاً.

الظروف: يخبيء تحته. نحو الأسفل.

منظر طبيعي لدجاجتين أثناء القيلولة.

"الصدر منتفخ. الأرجل ثابتة كالأوتاد. المنقار يواجه المنقار. العين مغروزة في العين... وتعانقت الأرجل والأجنحة والرأس والصدر والذيل. وتطاير الريش في كل اتجاه"

منظر لدجاجتين في حالة عراك.

"خطوات ثابتة. ثقة عمياء. بكل صلف وجبروت يمشي. يتبختر بإيقاع على صوت قدميه المشدودتين. ريش يلمع وصدر منفوش. ألوان زاهية متناسقة"

هنا يشترك الشكل واللون والصوت في رسم الصورة، في حالة زهو "تسمّر جَمَد. رأسه زرعه بين رجليه لا يتحرك. بدأ ريشه المنفوش يأخذ شكله الطبيعي. مالت الريشة المنتصبة في ذيله قليلاً نحو الأسفل" صورة في حالة انكسار.

"ظهر بلونه الأغبر. ووجهه المتطاول. أذنان منتصبتان. فم واسع. لسان كبير يندلق فوق أنياب مدبّبة. ذيل طويل يشرئب ويتقعر فوق ظهر أملس مكتنز. خطوات بمنتهى الهدوء والاتزان" تعود الصفات لتحدد معالم الرسم.

"أخيراً يرفع رجله اليسرى يحني القسم الخلفي من جذعه قليلاً نحو الأسفل ويبول ثم يهز ذيله إلى اليمين واليسار واليسار واليمين. ويمشي بكل بساطة مبتعداً دون أن يلتفت" دقة في الرسم بعين مدققة لماذا؟

الرسم بالكلمات ليس رسماً لمنظر طبيعي: دجاجتان في قيلولة. دجاجتان في صراع. ديك في زهو. ديك في انتصار. كلب وكسرة خبز. كلب يبول. وإنما رسوم لحالات من طبع حيواني في شكلها، إنساني في مغزاها ومعناها.

إنها رسم للوفاق. رسم مذهل للصراع. رسم للزهو. رسم للقوة رسم للنعمة بعد الشبع. رسم للأنا الفردية بكل بشاعة أناها وغطرستها.

أين السخرية في كل هذا؟!. السخرية سخرية موقف سخرية من أسلوب الوعي. من أسلوب فهم الحياة. من القصور. من التخلف من عين لا ترى أبعد من الأنف.

في النص كاملاً لا توجد عبارة واحدة ذات دلالة ساخرة سخرية مباشرة أي أنها تشي بالسخرية. وهنا يختلف عبد الحميد يونس مع زملائه. حسن م يوسف الذي يتكئ على فجائية الحدث وحكايته، ونجم الدين السمان الذي يعتمد على التوأم الشبيه ومدلول التأتأة، ومع وليد معماري في الاعتماد علىالعبارة الساخرة بمدلولها المباشر غالباً، وتاج الدين موسى وأحمد عمر في اعتمادهما سخرية اللغة والحدث والموقف معاً. في أنه يرسم وبجدارة موقفاً ساخراً. وحده الموقف.

أنيس إبراهيم– طرطوس

□□□